XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 16 BUCUREȘTI Nr 1

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Intreprinderea de comerţ exterior „Libri", Bucureşti, Căsuţa 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al «Revistei de etnografie şi folclor».

«*La Revue d'etnographie et de folklore*» paraît 6 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Intreprinderea de comerţ exterior „Libri", Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTĂ
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 1971 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

ANDREI BUCŞAN — Dansul popular din satul Drăguş 3
LIGIA BÎRGU—GEORGESCU—Elemente de etnografie în proza populară . . . 29
ION TALOŞ—Observaţii în legătură cu frecvenţa unui colind în Prodăneşti-Sălaj. . 41
CONSTANTIN ERETESCU—Stadiul actual al cîntecului epic în Ţara Loviştei . . 49
STANCA FOTINO—Aspecte structurale ale liricii populare de înstrăinare. 61

MATERIALE

GERMINA COMANICI, ALEXANDRU POPESCU şi LIA STOICA-VASILESCU—Focurile de peste an 71

NOTE ŞI DISCUŢII

IORDAN DATCU — 20 de ani de la moartea lui Artur Gorovei. 79
TIBERIU ALEXANDRU—Cronica discului. 87

RECENZII

Folclor literar, vol. II, Timişoara, 1968 (Nicolae Constantinescu). 93

Rev. etn. folc. Tom. 16, nr. 1, p.1–94 Bucureşti 1971

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 16 1971 N° 1

SOMMAIRE

ETUDES

Page

ANDREI BUCŞAN – La danse populaire du village de Drăguş. 3
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Éléments d'ethnographie dans la prose populaire . 29
ION TALOŞ, Observations sur la fréquence d'une colindă au village de Prodăneşti – – départ. de Sălaj 41
CONSTANTIN ERETESCU, L'état actuel du chant épique dans la Ţara Loviştei . 49
STANCA FOTINO, Le motif de l'éloignement (du lieu natal, de la famille, etc.) dans la lyrique populaire 61

MATERIAUX

GERMINA COMANICI, ALEXANDRU POPESCU et LIA STOICA–VASILESCU, Les feux de l'année 71

NOTES ET DISCUSSIONS

IORDAN DATCU, 20 annés depuis la mort de Artur Gorovei. 79
TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque 87

COMPTES RENDUS

Folklore littèraire, IIᵉ vol., Timişoara, 1968 (Nicolae Constantinescu) 93

Rev. etn. folc. Tome 16, N° 1, p. 1–94 Bucarest 1971

DANSUL POPULAR DIN SATUL DRĂGUŞ*

ANDREI BUCŞAN

I. CADRUL GENERAL AL CERCETĂRII

În anul 1964, în două rînduri (1 — 20 februarie şi 5 — 24 iulie), un colectiv al Institutului de etnografie şi folclor s-a deplasat în comuna Drăguş, zona Făgăraş, pentru a participa la o acţiune complexă, iniţiată de Centrul de antropologie din Bucureşti [1]. Această acţiune avea ca scop reeditarea cercetării complexe, efectuată de cunoscuta şcoală sociologică condusă de D. Gusti cu cca 35 de ani în urmă.

Alături de cercetători din multiple specialităţi, au fost invitaţi să participe şi următorii folclorişti : Andrei Bucşan şi Emanuela Balaci pentru folclorul coregrafic, Emilia Comişel şi Corneliu Georgescu pentru folclorul muzical, Doina Truţă pentru folclorul literar. Micul grup a fost însoţit de un operator de film (C. Popa) şi un tehnician de sunet (N. Mănescu). Adăugăm că între folclorişti şi iniţiatorii anchetei a existat o bună atmosferă de colaborare, ceea ce a permis unele confruntări şi chiar acţiuni în comun, pentru lămurirea unor puncte tangente.

Culegerea dansurilor drăguşene, pe care am iniţiat-o, avea însă puncte de plecare foarte slabe, deoarece la cercetarea complexă anterioară nu a fost prezent nici un specialist coregraf [2]. Ele se rezumă la următoarele documente principale :

a) un film general asupra cercetării, în care sînt incluse şi secvenţe de dans ; au putut fi recunoscute următoarele piese : *Purtata*, *Învîrtita*, *Româneasca*, *Brîul*, *Fecioreasca*, *Hora mare* ; filmul a intrat în posesia Institutului de etnografie şi folclor abia în 1966 [3] ;

---

* Cercetarea dansurilor populare din satul Drăguş a fost efectuată în întregime în colaborare cu Emanuela Balaci — folclorist coregraf. Atît materialul pur coregrafic cît şi cel ajutător au fost transcrise de asemenea în colaborare.

[1] Conducătorul efectiv al expediţiei a fost dr. T. Enăchescu, ajutat de dr. Suzana Pop, cărora le datorăm atît invitaţia de participare cît şi crearea unor bune condiţii de lucru şi a unei bune atmosfere de colaborare.

[2] Desigur la acea vreme erau foarte rari specialiştii coreologi ; amintim totuşi că la monografia comunei Fundu-Moldovei, cam în aceeaşi perioadă, rezultate interesante ne-a oferit Floria Capsali ; vezi : *Jocurile din comuna Fundul Moldovei* (*Bucovina*), în „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială”, anul X, nr. 1 — 4, p. 413 — 427.

[3] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor film nr. 4.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 1, p. 3–27, Bucureşti, 1971

b) un studiu muzicologic al lui C. Brăiloiu în care se includeau cîteva preţioase observaţii asupra repertoriului de joc[4], dar care au putut fi consultate de noi cu mult mai tîrziu;

c) alte mici studii apărute ulterior[5].

După cum se vede, totul trebuia luat de la început, la data acţiunii noastre. Ca atare, s-a pornit pe calea normală a metodei noastre (în faza, încă, de diverse experimente), şi anume de a se proceda de la început la ceea ce şcoala sociologică presupune în primul rînd: *cunoaşterea vieţii satului.*

Satul Drăguş a fost desigur intens cercetat în perioada 1929 — 1932, ca şi cu ocazia revenirii din 1964. Nu vom repeta datele primei acţiuni, care au fost date la lumină la timpul lor; de asemenea nu ne vom ocupa de rezultatele obţinute mai recent deoarece sperăm că ele vor fi publicate. Ne mărginim aici să redăm cîteva din aspectele specifice care ne pot ajuta la fixarea cadrului cercetării noastre.

1. Alegerea Drăguşului ca punct de anchetă a fost făcută, fără îndoială, pentru că el reprezenta un nucleu caracteristic pentru zona făgărăşeană. Sat vechi de mai multe sute de ani, cu o structură şi evoluţie asemănătoare celor din jur[6], el iese în relief prin omogenitatea etnică a populaţiei şi în special printr-o puternică *endogamie*, care nu s-a atenuat simţitor în perioada dintre cele două anchete. Astfel, după datele culese de Centrul de Antropologie, 95,7% din locuitori sînt băştinaşi, iar restul provin în special din microzonă şi din Ţara Oltului; căsătoriile cu ambii parteneri localnici sînt, în ultimii 30 de ani, în proporţie de 81%.

2. Aceasta presupune o bogată zestre de forme tradiţionale în viaţa locală. Într-adevăr, acestea se menţinuseră cu putere pînă în 1930, şi putem spune că ele nu au suferit modificări de natură să-i altereze complet fizionomia nici în perioada imediat următoare, după cum au putut constata cercetătorii noştri în 1964. Astfel, populaţia formată din cei cca 1 500 de locuitori ai satului păstrează încă profilul predominant agrar al Ţării Oltului, alături de care creşterea vitelor mari şi exploatarea forestieră constituie ocupaţii principale ale drăguşenilor. Desigur, însă, marele combinat „Victoria", aflat în apropiere, atrage astăzi tot mai mult tineretul local. De asemenea, tot mai numeroşi sînt cei ce se îndreaptă spre profesiuni intelectuale.

3. Aspectul general al satului trădează acelaşi grad de conservare, împletit cu tendinţe evolutive. Au dispărut aproape cu totul vechile case albastre; marea majoritate a locuinţelor sînt reclădite recent; dar, deşi se observă o schimbare de stil, aceasta nu depăşeşte specificul zonei. Interioarele sînt mai hibride: mobila modernă de un gust discutabil coexistă cu frumoasele ţesături ieşite de sub mîna femeilor drăguşene, pentru că aproape fiecare casă mai posedă un război de ţesut. Aceasta ajută şi la păstrarea spectaculosului costum local, purtat şi la lucru de majoritatea populaţiei satului.

---

[4] Vezi Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş (Roumanie) 1929 — 1932*, Imprimerie F. Paillart, Abbeville, 1930.

[5] Pentru toate studiile şi informaţiile care au fost menţionate în cursul studiului, vezi bibliografia de la sfîrşitul lucrării.

[6] Viştea de jos, Viştea de sus, Cîrţişoara, Ucea de jos, Ucea de sus, Arpaşul de jos, Arpaşul de sus, Porumbelul de jos, Porumbelul de sus etc.

4. După cum era şi firesc, atenţia cercetătorilor noştri s-a îndreptat în special spre cultura spirituală a satului. Anumite ocazii folclorice au fost nu numai observate dar şi ,,trăite'', iar repertoriul diferitelor genuri a fost cules pe viu, dar şi prin acţiuni provocate. Aceasta a permis constatarea unei relativ puternice permanenţe folclorice în ce priveşte ritualele, basmele [7], cîntecele lirice şi strigăturile, precum şi alte manifestări. Alături de acestea apar numeroase infiltraţii mai noi, venite în special după Unire, reprezentate fie prin cîntece populare din Muntenia şi, mai rar, din alte regiuni, fie prin diverse piese de provenienţă orăşenească : romanţe, cîntece de lume, astăzi intrate în conştiinţa sătenilor.

Datele de mai sus (desigur abia schiţate) au însemnat nu numai un prim pas spre culegerea care ne interesa, ci complementul natural al acestei acţiuni pe tot parcursul ei. Într-adevăr, o cercetare coregrafică de adîncime presupunea o bună cunoaştere a comunităţii şi a indivizilor reprezentativi. Să vedem însă ceea ce, concomitent dar şi ulterior, se construia în spaţiul nostru metodologic pe această bază.

1. Culegerea de teren s-a sprijinit deci pe integrarea noastră în comunitate, şi în primul rînd pe participarea la *ocaziile de joc*. În modul acesta s-au urmărit un număr de 7 ocazii : 3 nunţi complete (în decurs de cîte 3 zile), 2 hore duminicale, 2 şezători de femei ; s-au făcut fişe de observaţie directă. S-au filmat diverse scene de nuntă cu joc [8].

Fireşte, reconstituirea totală a repertoriului necesita alte completări, care au fost efectuate prin *provocări* de joc. Acestea, în număr de 11, au constituit adevărata bază a cercetării noastre, atît ca studiu morfologic, cît şi ca observaţie stilistică. Una din aceste acţiuni speciale a fost făcută în vederea filmării, înregistrîndu-se pe peliculă 10 dansuri : *Purtata*, *Învîrtita*, *Româneasca*, *Brîul*, *Sîrba*, *Sîrba peste picior*, *Fecioreasca*, *Sîrba veche*, *Căţeaua*, *Haţegana*.

În sfîrşit, s-au luat numeroase informaţii asupra vieţii jocului în sat : hora satului, ceata de feciori etc. În toate aceste operaţiuni s-a lucrat cu informatori aparţinînd la 5 generaţii diferite şi anume :

— *foarte bătrîni* : Adam Jurcovan (79 ani) ;
— *bătrîni* : (51 — 65 ani) Dionisie Sofonea, Nicolae Sofonea, Tătaru Gheorghe, Spiridon Sucaciu, Luţian Năstase etc., cu soţiile ;
— *maturi* : (30 — 45 ani) Bolovan Vichente, Husea Dionisei, Rogozea E. etc., cu soţiile ;
— *tineri* : (15 — 25 ani) ;
— *copii* : (9 — 13 ani).

2. În ceea ce priveşte *prelucrarea* datelor culese, desigur că în bună parte ea va reieşi din expunerea noastră ; pe de altă parte metoda noastră de lucru a mai fost expusă [9]. Totuşi pentru a reîmprospăta sumar cîteva din procedeele folosite, dăm aici unele precizări.

---

[7] Vezi Doina T. Negulescu, *Evoluţia povestitului în Drăguş — Făgăraş* în ,,Rev. etn. folc.'', tom. 13, 1968, nr. 2, p. 143 — 157.

[8] Din păcate, tehnica filmării nu era încă bine pusă la punct la acea dată, pentru condiţiile speciale ale ocaziilor folclorice, astfel că reuşita operaţiei pentru Drăguş a fost în general mediocră. Totuşi, din punct de vedere coregrafic, se poate spune că majoritatea secvenţelor constituie documente acceptabile, cu toate neclarităţile lor (A.I.E.F., film nr. 53).

[9] Vezi A. Bucşan şi E. Balaci, *Metoda de cercetare a dansului popular*, în ,,Rev. etn. folc.'', tom 11, 1966, nr. 3, p. 243 — 250.

a. *Notarea* dansurilor s-a făcut întotdeauna pe viu ; variantele filmate au fost confruntate ulterior cu cele notate direct. Am constatat că acestea din urmă sînt în general mai complete, astfel că ele au folosit ca bază transcrierilor definitive. Aceasta s-a datorat în primul rînd minuțiozității cu care s-a notat pe teren, dar şi faptului că repertoriul drăguşean a ajuns în general la anumite formule destul de tipizate, excluzînd improvizațiile [10].

b. *Analiza* materialului a fost făcută conform criteriilor stabilite de noi anterior, aplicîndu-se anumite procedee statistico-matematice. Reamintim că pentru gruparea faptelor în categorii de importanță, am procedat astfel :

Fiecare dans a căpătat cîte un *coeficient*, după *gradul lui de frecvență* în repertoriu. Cele de la hora satului au fost considerate ca *frecvente*, primind coeficientul 3 (*Purtata*, *Învîrtita*, *Româneasca*, *Brîul*, *Fecioreasca*). Pe cele care se pot vedea încă destul de des la diverse ocazii le-am considerat *ocazionale* şi le-am dat coeficientul 2. Dansurile *rare* care sînt de obicei numai apanajul bătrînilor au căpătat coeficientul 1. În sfîrşit, cele *dispărute*, (reconstituite de noi de la cîte un bătrîn) nu poartă nici un coeficient (*Moiceanca*, *Slănicul*).

Pentru a afla importanța unui fenomen oarecare în repertoriu, de exemplu tempo-ul vioi, facem suma coeficienților dansurilor în care acesta apare (s) şi o raportăm la suma coeficienților întregului repertoriu (S). În cazul de față : $\frac{s \times 100}{S} = 48{,}3$, ceea ce reprezintă proporția, în procente, a acestei categorii de tempo în repertoriu [11]. În general însă utilizăm cifrele întregi ; în anumite cazuri, unde se cerea un calcul mai precis, am prezentat cifrele cu o zecimală sau chiar două. Pornind de la această bază am calculat apoi diverşi *indici*, care vor fi expuşi la locul cuvenit.

c. *Sinteza* a constat în confruntarea repertoriului drăguşean astfel analizat cu alte repertorii din aceeaşi zonă, pentru a demonstra încadrarea lui în aceasta ; comparația urma să se efectueze în continuare între zone, regiuni etc., ceea ce însă depăşea limitele studiului de față. În ceea ce ne priveşte, am stabilit tot pe bază cifrică valorile *comune* între Drăguş şi celelalte sate, fapt care ne-a dovedit unitatea lor deplină.

Folosirea acestor procedee matematice ar putea să pară *arbitrară* şi *inutilă* întrucît se aplică unor fenomene de ordin social, greu de determinat şi de clasat în formule riguroase. Experiența ne-a arătat însă că simpla descriere ne poate înşela, iar cifrele, chiar dacă nu pot reda cu precizie realitatea, ne oferă totuşi un bun control al impresiilor noastre subiective, mai ales în ce priveşte ordinea de importanță a categoriilor. Fireşte, uneori am fost nevoiți să rămînem pe un făgaş descriptiv (de exemplu, în caracterizările stilistice) ; acolo unde s-a putut, am urmărit însă consecvent metoda noastră.

Adaugăm că, deşi folosită de nenumărate ori, nicăieri ea nu a fost aplicată integral ca în cazul de față. Timpul îndelungat al culegerii precum şi bunele condiții de lucru au favorizat integrarea de care vorbeam ; de asemenea, ne-am aflat într-un moment în care experienţele anterioare duseseră la o oarecare cristalizare a sistemului nostru. Să expunem deci, pe rînd, rezultatele anchetei.

---

[10] Un singur joc scapă acestei reguli : *Fecioreasca*, jucată de bătrîni (mai precis partea I a dansului *De joc*, executată de bărbați) ; calitatea filmului efectuat nu ne-a permis încă o transcriere acceptabilă.

[11] Vezi III A (2b).

II. COMPLEXUL SOCIAL–FOLCLORIC

A. Ocazii de joc

Studiul acestora s-a făcut pe baza fişelor de observaţie directă şi a celor de informaţie de care am vorbit. Nu vom expune aici, fireşte, rezultatele complete privind modul lor de organizare şi desfăşurare, participarea, eticheta etc.; pentru aceasta, fişele menţionate stau mărturie. Ne mărginim pentru moment să menţionăm detaliile particulare satului Drăguş, în ceea ce priveşte mai ales repertoriul propriu acestor ocazii[12].

[1] *Ocazii generale*

[1a] *Hora satului* (numită ,,joc''). Se organizează în fiecare duminică, exceptînd perioadele de interdicţie, precum şi la sărbătorile mari. Are loc azi în sala Căminului cultural; în trecut ea se desfăşura într-un salon special sau la cîrciumă. Orchestra este locală[13]. Taxa de intrare este aceeaşi pentru băieţi ca şi pentru fete. Nu întîlnim obiceiuri speciale[14].

Repertoriul obişnuit cuprinde: a) ciclul format din *Purtata*, *Învîrtita*, *Româneasca*; b) dans de bărbaţi obligatoriu la începutul şi sfîrşitul ,,jocului'', uneori şi intercalat: *Brîul*; c) dans episodic bărbătesc, de obicei în lipsa unui număr suficient de fete: *Fecioreasca*. Dansuri moderne nu se obişnuiesc.

[1b] Variantă modernă a horei satului: *Balul*. Are loc de obicei sîmbătă seara dar şi la unele ocazii festive. Uneori se aduce orchestră specială din alte părţi. Cu participarea mai mare a intelectualilor. Acelaşi repertoriu ca la hora satului; foarte rar şi dansuri moderne.

[2] *Ocazii legate de viaţa familiară*

[2a] *Nunta.*[15] Momente principale la care se joacă: *sîmbătă seara* la casa mirelui; *duminică dimineaţa*, la casa mirelui, la casa miresii, la casa nunului (întîi separat apoi reunit); *duminica la prînz*, în faţa bisericii; *duminică seara*, după prima masă mare; *duminică noaptea*, după împărţirea darurilor; *luni dimineaţa*, cînd se sparge nunta; *luni seara*, la casa mirilor; *marţi seara* la casa socrilor; *miercuri seara*, la casa nunilor; ultimele două momente sînt însă facultative, fiind condiţionate în primul rînd de posibilităţile materiale ale celor în cauză.

Nunta nu are repertoriu propriu. În afară de jocurile obişnuite de la hora satului, am mai văzut jucîndu-se *Sîrba* (de cîteva ori) şi *Şapte paşi* (o singură dată); ambele dansuri au fost practicate atît de maturi cît şi de tineri. Probabil se pot vedea din cînd în cînd şi alte dansuri.

---

[12] Procedăm astfel în primul rînd pentru că cea mai mare parte a elementelor acestor ocazii sînt comune peste tot, şi ele ţin mai ales de viaţa folclorică a comunităţii în general.

[13] Formată de obicei din vioară sau clarinet, trombon, tobă; recent a început încetăţenirea acordeonului.

[14] Vezi A.I.E.F., fişele de informaţie nr. 28369, 28370, făcute cu informatori din două generaţii diferite.

[15] Vezi A. I.E.F., fişele de observaţie nr. 28376, 28377.

[2b] *Petreceri familiale la alte ocazii.* Împrejurările sînt foarte variate, dar în general repertoriul nu se schimbă, piesele avînd aceeaşi frecvenţă. Există însă un singur joc special : *Căţeaua*, cu caracter grotesc. Se joacă uneori după fluier.

[3] *Ocazii legate de muncă*

Şezătorile de femei [16]. Acestea au loc mai ales în lunile noiembrie-decembrie şi februarie-martie. Se organizează pe vecinătăţi sau pe grupe de vîrstă.

Ca joc special se practică uneori la şezători *Ariciul*, cu caracter obscen [17]. Se joacă mai mult după cîntat, strigat sau lălăit.

[4] *Ocazii legate de perioadele calendaristice*

Ceata de feciori [18]. Se desfăşoară între 24 decembrie şi 7 ianuarie. Participă un grup de feciori care se adună într-o casă din sat, pe care o preiau pentru tot acest timp. Aici se fac exerciţii de joc şi petreceri cu joc. În fiecare zi de sărbătoare din perioada amintită ceata colindă pe la casele din sat, jucînd unele jocuri bărbăteşti sau altele de perechi, cu fetele gazdelor. Joc special al ocaziei : *Boriţa* [19]. În cîţiva ani anteriori, din cauza unor neînţelegeri locale, ceata nu se mai organizase.

[5] *Alte ocazii*

Fireşte, se poate juca în orice împrejurare. Nu ne oprim aici asupra activităţii artistice de amatori din cadrul echipei Căminului cultural, deoarece aceasta depăşeşte domeniul folclorului [20]. Nu putem însă trece cu vederea un fapt observat de noi în repetate rînduri, şi anume jocul spontan al copiilor de şcoală în cursul recreaţiilor : băieţii jucau *Fecioreasca* sau *Brîul*, iar fetele *Învîrtita*, *Româneasca* sau *Brîul*. Fenomenul ne arată cît de înrădăcinat este repertoriul vechi de dansuri în tradiţia locală, atît de viu perpetuată.

[6] *Repertoriul ocaziilor în general*

Din toate cele de mai sus au rezultat constatări privind numărul total al jocurilor practicate încă la diverse ocazii. Grupate după gradul lor de frecvenţă ele sînt următoarele :

5 jocuri frecvente (coef. 3) : Purtata, Învîrtita, Româneasca, Brîul, Fecioreasca [21] (jucate la hora satului) ;

3 jocuri ocazionale (coef. 2) : Sîrba, Şapte paşi, Căţeaua (jucate la nunţi, petreceri etc.)

---

[16] Vezi A.I.E.F., fişa de observaţie nr. 28 375.

[17] Jocurile de societate, care formează elementul cel mai caracteristic al şezătorilor : *Şoricelul, Calul, Răşchitoriul, Peştele, Fierariul* + *Capra, Ţigăneasca, Vrăbionţul, Curca, Clocoticul, Gîsca* etc., nu ne interesează aici. Pentru *Moiceanca*, dans propriu-zis practicat cîndva la şezători, v. mai jos VI B.

[18] Vezi A.I.E.F., fişele de informaţie nr. 28371, 28272, 28373, 28374, făcute cu informatori din trei generaţii deosebite.

[19] *Capra, Turca* sau *Brezoaia* din alte părţi : jocul nu a fost văzut pe viu.

[20] De altfel se observă aici, ca şi în alte părţi, deformarea specificului coregrafic local.

[21] Folosim aici, ca şi în tabelele ce vor urma, următoarele indicative ale frecvenţei dansurilor : subliniere dublă = dans frecvent (coef. 3) ; subliniere simplă = dans ocazional (coef. 2) ; subliniere punctată = dans rar (coef. 1). Dansurile dispărute (coef. 0) nu poartă nici o subliniere, ci doar semnul + în stînga sus.

8 jocuri rare (coef. 1) : Hora mare, Hodoroaga, Sîrba-n două părţi, Sîrba veche, Muşamaua, Haţegana, Ariciul Boriţa (jucate sporadic, mai mult de bătrîni)[22].

În total deci, am constatat existenţa a 16 jocuri vii. Pentru a caracteriza valoarea numerică în complexul general românesc, am folosit următoarea scară :

repertoriu foarte redus = 1 — 5 piese
repertoriu redus = 6 — 15 piese
repertoriu mijlociu = 16 — 25 piese
repertoriu numeros = 26 — 40 piese
repertoriu foarte numeros = peste 40 piese.

Se observă deci că repertoriul drăguşean se află la limita inferioară a categoriei medii. Făcînd suma coeficienţilor tuturor jocurilor şi împărţind-o la numărul acestora obţinem *indicele de vitalitate* al repertoriului.

Rezultatul va fi deci : $\frac{5(3) + 3(2) + 8(1)}{16} = \frac{29}{16} = 1.81$

Scara respectivă este :

Vitalitate foarte redusă = 1.00 — 1.39
Vitalitate redusă = 1.40 — 1.79
Vitalitate mijlocie = 1.80 — 2.19
Vitalitate mare = 2.20 — 2.59
Vitalitate foarte mare = 2.60 — 3.00

Şi din acest punct de vedere, deci, repertoriul drăguşean ocupă un loc mijlociu, la limita inferioară.

B. Aspecte funcţionale

[1] *Funcţii.* Repertoriul respectiv a fost studiat în primul rînd din punctul de vedere al integrării în viaţa comunităţii, al participării la momentele folclorice cercetate şi al rolului activ pe care-l îndeplineşte. Diferitele categorii funcţionale şi procentajele lor au fost determinate după normele obişnuite :

Tabelul nr. 1

Categorii funcţionale

Funcţie	Dansuri	Suma coef.	%
De relaţii	Învîrtita, Româneasca, Purtata, Sîrba, Şapte paşi, Hora mare, Hodoroaga, Heţegana	16	55,2
De exhibiţie	Brîul, Fecioreasca, Sîrba-n 2 părţi, Sîrba veche, + Slănicul	8	27,6
Distractivă	Căţeaua, Muşamaua, Ariciul, +Moiceanca	4	13,8
Rituală	Boriţa	1	3,4

---

[22] Totuşi *Hodoroaga* pare a fi reluată azi de tineret sub influenţa satelor vecine ; *Boriţa* şi datorează sporadicitatea unei interdicţii.

Cu privire la aceste categorii, avem de observat următoarele :

a) lipsește un dans propriu-zis ceremonial de nuntă așa cum întîlnim în alte părți, de exemplu *Nuneasca* ; această funcție este preluată, parțial, de *Brîu*, jucat în diferite momente ale nunții, fie de către băieți, fie de către fete ;

b) dansul *Borița*, cu substrat incontestabil ritual, a căpătat astăzi o orientare netă spre spectacol distractiv, fază pe care au cunoscut-o probabil și dansurile *Cățeaua* și *Ariciul*, devenite pur și simplu distractive.

[2] *Teme.* Pe aceeași linie, am investigat și modul în care este realizată și ilustrată *ideea* funcțională a dansului, ceea ce am numit *temă* [23]. Fără a avea pretenția de a epuiza acest domeniu (care rămîne încă de discutat), redăm aici clasificarea materialului coregrafic drăgușean din acest punct de vedere.

Tabelul nr. 2

Categorii tematice

Temă	Tip tematic	Dansuri	Sumă coef.	%
1. Nominală	—	Româneasca, Sîrba Sîrba veche, Mușamaua Hațegana	8	27,6
2. Morfologică	a) simplu	Șapte pași, Hora mare, Hodoroaga Sîrba-n 2 părți	5 } 17	17,2 } 58,6
	b) de relații	Învîrtita, Purtata	6	20,7
	c) de virtuozitate	Focioreasca Brîul	6	20,7
3. Figurativă	a) grotesc	Cățeaua	2 } 4	6,9 } 13,7
	b) imitativ-erotic	Ariciul	1	3,4
	c) ritual (de fertilitate ?)	Borița	1	3,4

C. **Practicanți**

Din examinarea coeficienților de frecvență stabiliți pentru fiecare dans, reiese, ceea ce era de altfel normal, că nu toate piesele sînt practicate de comunitatea întreagă. În această situație se află numai dansurile mixte întîlnite la hora satului (coef. 3) și celelalte dansuri ocazionale (coef. 2) ; celelalte aparțin unor grupuri de vîrste sau de sexe. Proporția ar fi următoarea (calculînd coeficienții) :

Toată comunitatea	7 dansuri	(62,1 %)
Grup de bătrîni	6 dansuri	(20,7 %)
Grup de bărbați	1 dans	
	(*Fecioreasca*	10,3 %)

---

[23] Vezi A. Bucșan, *Aspecte funcțional-tematice în dansul popular românesc*, în „Rev. etn. folc.", tom 15, 1970, nr. 1, p. 35 – 39.

Grup de tineri (bărbaţi)	1 dans (*Boriţa*	3,4 %)
Grup de femei	1 dans (*Ariciul*	3,4 %)

O poziţie specială o ocupă *Brîul*. Acest dans este practicat de toate grupele de vîrste sau de sexe; totuşi acestea nu le execută împreună, ci aproape totdeauna separat [24].

III. COMPLEXUL MORFOLOGIC

Fenomenele morfologice au fost studiate în adîncime, ele fiind considerate ca reprezentînd esenţa manifestărilor coregrafice. Bine teoretizate anterior şi intens cercetate în suficiente zone ale ţării, ele ne-au servit ca bază a încadrării jocului drăguşean în specificul general românesc [25].

A. Aspecte morfologice

[1] *Aspecte de ansamblu*

După cum se ştie, acestea au constituit criteriul principal în determinarea principalelor categorii tipologice [26].

[1a] *Formaţie*. Procentajele sînt următoarele:

I perechi (28), linie (24);
II monom (17);
III cerc (7), solistic (7), grup mic (7).

Formaţia ,,linie'' prezintă exclusiv forme în linie curbă (arc de cerc, semicerc, cerc deschis) şi niciodată forma în linie dreaptă, caracteristică Olteniei în special. Formaţia de ,,grup mic'' nu apare ca formă independentă, ci ca variantă a formei ,,în perechi''. Procentajul categoriilor este caracteristic multor zone sud-carpatice.

[1b] *Componenţă pe sexe*. Acest aspect este legat de ceea ce am constatat anterior cu privire la ,,practicanţii'' dansurilor; de data aceasta însă ne referim la un fapt morfologic, cu repercusiuni asupra desfăşurării dansului. Rezultatele nu diferă de cele obţinute într-o mare parte a Transilvaniei de sud şi centru:

I componenţă mixtă (62);
II componenţă bărbătească (34);
III componenţă femeiască (4).

Reamintim cele spuse cu privire la *Brîu* (vezi mai sus IIC). Aici l-am considerat cu triplă încadrare (mixt, bărbătesc, femeiesc).

[1c] *Ţinută*. Procentajele prezintă o situaţie oarecum intermediară între alte zone sud-ardelene şi unele zone din sudul Carpaţilor:

I în perechi opus (35); grup de umeri (32);
II liber (18);
III grup de mînă (8), în perechi lateral (4), de bîtă (4).

---

[24] De exemplu la hora satului îl joacă numai bărbaţii; la nuntă îl joacă episodic grupuri de bărbaţi sau de femei separat.

[25] Pentru a simplifica expunerea, nu vom folosi aici simbolurile care ne servesc în mod obişnuit pentru desemnarea aspectelor şi categoriilor morfologice.

[26] Vezi A. Bucşan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti*, în ,,Rev. etn. folc.'', tom 12, 1967, nr. 3, p. 169 — 186. Unele mici modificări au fost operate între timp.

La „perechi opus'' predomină cu mult ţinuta opusă-închisă, de obicei de umeri. La „perechi lateral'' partenerii se ţin totdeauna de o mînă.

[2] *Aspecte de mişcare generală* (în spaţiu şi timp)

[2a] *Desen coregrafic* (desfăşurare în spaţiu). Ca în toate zonele carpatice creşte importanţa formei „alternate'' :

I pe loc (36), alternat (29) ;
II bilateral (12), la dreapta (12) ;
III indiferent (7), la stînga (4).

Predomină totuşi categoriile cu „punct fix'' (pe loc + bilateral = = 48 % ; nu am întîlnit forma „în adîncime''), faţă de cele „variate'' (alternat + indiferent = 41 %) şi cele „cu ocolire'' = 16 %.

[2b] *Tempo* (desfăşurarea în timp). Situaţia se prezintă relativ echilibrată, cu predominarea categoriei intermediare şi o oarecare tendinţă de scădere a valorii medii :

I vioi (48), moderat (35) ;
II accelerat (14) ;
III lent (3).

Indicele tempo-ului mediu se obţine astfel :

$$T = \frac{\text{vioi} + \text{accelerat } (+ \text{rapid})}{\text{lent} + \text{moderat} + \text{vioi}} = \frac{48 + 14}{3 + 35 + 48} = \frac{62}{86} = 0{,}72.$$

Cifra reprezintă o valoare medie pentru jocul popular românesc.

[3] *Aspecte compoziţionale*

[3a] *Construcţia figurilor.* Nu diferă prea mult de media generală pe ţară trădînd însă o integrare în specificul carpatic, cu apropiere de celelalte zone sud-ardelene. Procentajul categoriilor este următorul :

I construcţie dezvoltată (43) ;
II construcţie simplă (36) ;
III construcţie complexă (21).

Indicele de complexitate se calculează astfel :

$$IC = \frac{\text{complex} + \text{dezvoltat}}{\text{dezvoltat} + \text{simplu}} = \frac{43 + 21}{43 + 36} = \frac{64}{79} = 0{,}81.$$

Valoarea acestui indice este de asemenea medie în contextul general.

[3b] *Succesiunea figurilor.* Ca în toate zonele carpatice trădează predominarea absolută a formelor libere :

I succesiunea mobilă (56) ;
II succesiunea liberă (14), fixă (11), uniformă (11), intermediară (8).

Indicele de succesiune oglindeşte foarte bine tendinţa spre libertatea succesiunii, astfel :

$$I.S. = \frac{\text{mobilă} + \text{liberă}}{\text{fixă} + \text{uniformă}} = \frac{56 + 14 + 8}{11 + 11 + 8} = \frac{78}{30} = 2.6$$

[3c] *Modul compoziţional* rezultă din posibilităţile diferite de combinare între construcţia şi succesiunea figurilor. Din cele 10 moduri princi-

pale existente predomină vizibil cele bazate pe succesiunea „mobilă”dar în combinaţie variată cu tipurile de construcţie :

I mobil-simplu (23,8), mobil-complex (21,4), mobil-dezvoltat (19,0) ;
II fix-dezvoltat (9,5), fix-complex (9,5), liber [27] (9,5), uniform-dezvoltat (7,1).

[4] *Aspecte cinetice*

Se prezintă ca foarte complexe corespunzînd în linii mari specificului zonelor carpatice sud-ardelene.

[4a] *Motive cinetice.* Se axează dimensional pe motivele ritmice, care se întind pe durata a o măsură şi jumătate — trei măsuri (cazul cel mai frecvent este pe două măsuri, vezi mai jos) :

I plimbări cu punct fix (23), plimbări cu ocolire (18), învîrtiri (12) ;
II cîrlige în faţă (8), treceri pe sub mînă (8), bătăi pe sol (7), ponturi (5), pinteni (4), speciale simple (4) ;
III bătăi în palme (3), cîrlige în spate (3), speciale imitative (3), cu ustensile (1) [28].

După cum se vede tabloul este foarte variat.

[4b] *Figuri.* Fără îndoială, acestea reflectă în linii mari structura cinetică a motivelor. Este însă de observat că acestea din urmă sînt de obicei monocinetice şi mult mai rar eterocinetice. Este de la sine înţeles că figurile, crescînd ca dimensiune, vor oferi tot mai multe posibilităţi de combinare a unor elemente diferite. De altfel, s-a văzut proporţia ridicată a figurilor dezvoltate (43 %) şi complexe (21 %). Am constatat deci că din punct de vedere structural figurile se prezintă în felul următor :

monocinetice (57,0), bicinetice (31,9), tricinetice (11,1).

Varietatea structurală am calculat-o împărţind numărul figurilor *obligatorii* pe care le-am întîlnit la numărul dansurilor. Indicele rezultat a fost : $\text{V.S.} = \frac{66}{16} = 4{,}10$, ceea ce în cadrul general românesc înseamnă o valoare foarte ridicată (scara fiind următoarea : 1 — 1,99 f. mică, 2 — — 2,99 mică, 3 — 3,99 mijlocie, 4 — 4,99 mare, 5 şi peste foarte mare).

Variabilitatea structurală priveşte numărul de variaţii care se pot improviza în cursul jocului. Şi aici a fost stabilit un indice care rezultă din împărţirea numărului de variaţii la numărul de figuri ; avem deci : $\text{vs} = \frac{84}{66} = 1{,}27$ [29].

[4c] *Baza cinetică* : *mişcările.* Complexitatea fiind externă, ne mărginim să redăm procentual importanţa acestora :

I paşi simpli (22), paşi bătuţi (10), paşi încrucişaţi în faţă (9), paşi încrucişaţi în spate (8), paşi de învîrtire (7) ;

II sărituri (5), mişcări speciale (5), piruete (5), paşi în contratimp (4), balansuri (4), ponturi pe labă (3), flexiuni de picior în faţă (3) ;

---

[27] Considerăm că există un singur mod *liber*, deoarece în acest caz construcţia internă a figurilor nu ne poate oferi reguli precise.

[28] Există, fireşte, numeroase subdiviziuni ; ele însă privesc în special proporţia mişcărilor, nu structura motivică propriu-zisă, şi ca atare vor reieşi întrucîtva de la [4c].

[29] Acesta nu s-a studiat comparativ deoarece nu a fost calculat la alte repertorii.

III pași vîrf toc (2), pinteni (2), bătăi în palme (2), ponturi pe coapsă (2), ponturi pe gambă (2), flexiuni de picior în spate (2), bătăi cu bîta (1), genuflexiuni (1), bătăi cu vîrful (1), bătăi cu tocul (1).

[5] *Aspecte metrico-ritmice*

Se încadrează în general în specificul carpatic de sud și mai ales în acel al zonelor sud-ardelene. Unele elemente trădează totuși apropieri cu cîmpia Transilvaniei [30].

[5a] *Metru.* Nu ridică aici dificultăți, fiind caracterizat prin predominarea aproape totală a măsurii $\frac{2}{4}$ (92 %). În două dansuri, astăzi rare, apar $\frac{7}{16}$ (*Mușamaua*) și $\frac{5}{8}$ (*Hodoroaga*).

[5b] *Categorii ritmice* [31]. Analiza ritmică a format obiectul unor cercetări amănunțite din care vom expune aici, pe scurt, rezultatele. Ele arată o mare complexitate. În ceea ce privește *clasele* principale de ritmuri, situația se prezintă procentual astfel :

I comun (57) ;
II dohmiac (17), dactilic (14) ;
III amfibrahic (6), ternar-asimetric (3), cvaternar (3).

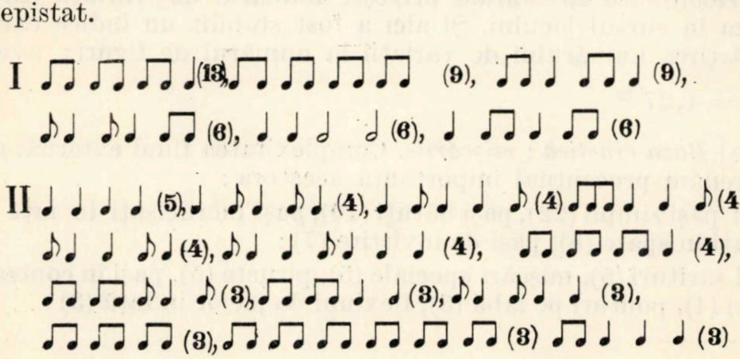
Se observă marea importanță pe care o prezintă ritmul *sincopat* (dohmiac + amfibrahic = 23 %), întîlnit de altfel în două din dansurile cele mai frecvente : *Româneasca* și *Brîul.*

În ceea ce privește subdiviziunile principale, am constatat, în ordine, existența următoarelor *tipuri* ritmice :

I spondeo-dipiric (20), comun combinat (18), comun incomplet (10), dohmiac descendent (10), anapestic (9) ;
II dactilic pur (7), dactilic combinat (7), dohmiac ascendent (7), amfibrahic combinat (6) ;
III anapestic inegal (3), peonic (3).

După cum se vede, tabloul ritmic este foarte variat, el consemnînd existența a 6 clase (din 8) și 11 tipuri (din 16) ritmice.

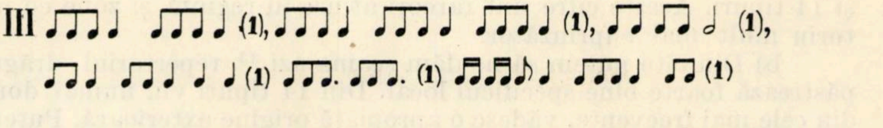
[5c] *Motive ritmice.* Cităm, în ordinea frecvenței, motivele pe care le-am depistat.



---

[30] De exemplu ritmul dactilic, care pare aici mai nou.

[31] Pentru clasificarea categoriilor, tipurilor și motivelor ritmice, vezi A. Bucșan, *Probleme ale ritmului dansului popular românesc*, în „Rev. etn. folc.'', tom 13, 1968, nr. 2, p. 111 —122.



Se observă că motivele pe 2 măsuri sînt în proporție de 78 %; mai rare sînt cele pe 3 măsuri (16 %) sau pe $1\frac{1}{2}$ măsură (6 %).

Dintre celule, predomină *dipiriçul* (25), *anapestul* (20), *spondeul* (14), apoi *dactilul*, *amfibrahul* și diverse celule duble de tip *dohmiac.*

Valorile dominante sînt cele pe care le identificăm de obicei cu $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ muzicale; foarte rar apar și valorile mai mari $\left(\frac{1}{2}\right)$ sau mai mici $\left(\frac{1}{16}\right)$.

În încheierea acestor considerații, adăugăm că pe baza motivelor ritmice a fost întocmit un catalog de motive ritmico-cinetice pe care nu-l prezentăm aici; el însă ne dovedește de asemenea variatele posibilități ale jocului drăgușean.

B. Categorii tipologice

Cu toate că repertoriul drăgușean de dansuri nu este, după cum am văzut, foarte bogat, el iese în evidență printr-o varietate destul de puternică. Pe de altă parte, el se situează, pe linie tipologică, în provincia folclorică a Ardealului de sud, și în general, în domeniul sud-carpatic, cu unele ,,inovații'' care ne duc spre influențe exterioare.

[1a] *Clase coregrafice*

Acestea au fost analizate pe baza frecvenței fiecărui dans din cadrul tipurilor (vezi mai jos tabelul complet). Suma coeficienților, raportată la total, ne-a dat următoarele procentaje ale categoriilor mari (clase), în ordinea importanței :

I clasa a IV-a : *Doiuri* (44,8) ;

II clasa a II-a : *Brîuri* (24,2), clasa aV-a : *Cete* (17,2) ;

III clasa a I-a : *Hore mari* (6,9), clasa aVI-a : *Solo* (6,9).

Observăm deci că lipsește numai clasa a III-a : *Hore mici*. Predomină *Doiurile*; *Brîurile*, deși joacă un rol puternic, sînt aproape ajunse de *Cete*; în schimb *Horele mari* descresc vizibil. Toate aceste caracteristici ne arată că în repertoriul drăgușean caracteristicile sud-ardelene au suferit unele modificări, datorate probabil unor contacte cu Cîmpia Transilvaniei.

[1b] *Tipuri coregrafice*

Dăm în continuare tot repertoriul drăgușean, concentrat într-un tabel, care ne arată dansurile clasificate pe tipuri, indicîndu-se, de asemenea, proveniența și aria lor de circulație în țară.

Examinarea tabelului ne dă prilejul următoarelor observații :

a) Repertoriul, deși nu prea bogat, ne arată o mare varietate tipologică. Cele 16 piese vii (2 fiind dispărute) se încadrează în 5 clase, 12 grupe și 14 tipuri. Aceste cifre sînt rareori atinse în regiuni și zone cu un repertoriu mult mai cuprinzător.

b) Din cîte putem să ne dăm seama azi [33], repertoriul drăgușean își păstrează foarte bine specificul local. Din 14 tipuri vii, numai două, și nu din cele mai frecvente, vădesc o apropiată origine exterioară. Putem considera astfel că cca 90% din repertoriul local aparține bazei tradiționale.

Tabelul nr. 3

Categorii tipologice

Clase	Grupe	Tipuri [32]	Dansuri	Proveniența tipurilor	Aria de circulație a tipurilor
I. Hore mari	Hore simple	Horă dreaptă	Hora mare	locală	generală
	Hore dunărene	Hodoroaga	Hodoroaga	locală	sud-estică
II. Brîuri	Brîuri dunărene	Brîu nou	Sîrba-n 2 părți	nelocală	generală
	Brîuri carpatice	Brîul mocănesc	Brîul +Slănicul	locală	sud-estică
III. Hore mici (absentă)	Sîrbe	Sîrbă (comună)	Sîrba, Sîrba veche	locală	generală
IV. Doiuri	Doiuri simple,	Doi schimbat	Mușamaua	locală	generală
	Învîrtite pe 3 pași	Doi schimbat	Șapte pași	nelocală	nord-estică
	Învîrtite ardelenești	Învîrtită dreaptă	Învîrtita, Hațegana	locală	generală
		Învîrtită șchioapă	*Româneasca*	locală	regională
	Purtată	Purtată	*Purtata*	locală	regională
	Brează	Brează	+Moiceanca	locală	sud-estică
V. Cete	Cete feciorești	Fecioreasca	Fecioreasca	locală	generală
	Cete carpatice	Ceată distractivă	Cățeaua	locală	generală
VI. Solo	Solo special	Solo grotesc	Ariciul	locală	sud-estică
		Solo ritual	Borița	locală	generală

c) Cu privire la situarea tipurilor în complexul general românesc, din punct de vedere al circulației lor, constatăm :

— *tipuri de circulație generală* : 7 (Horă dreaptă, Brîu nou, Sîrbă, Doi schimbat, Învîrtita dreaptă, Ceată distractivă, Solo ritual), proporție : 40,7 % ;

— *tipuri de circulație regională* : 3 (Purtată, Învîrtită schimbată, Feciorească), proporție : 33,3 % ;

---

[32] S-au aplicat numelor de tipuri și dansuri sublinierile pe care le-am folosit și anterior (vezi tabelele funcționale și tematice). Frecvența tipului ca și calificarea provenienței au fost determinate ca atare pe baza dansului principal.

[33] Vezi însă la sfîrșitul studiului de față considerentele asupra istoriei jocului drăgușean.

— *tipuri de circulație sud-estică* : 3 (Hodoroaga, Brîu mocănesc, Solo grotesc), proporție : 18,5 % ;

— *tipuri de circulație nord-estică* : 1 (Polcă dreaptă), proporție : 7,4 %. Primele 3 categorii cuprind tipurile specifice Ardealului de sud ; ele însumează 92,5 % și deci ne demonstrează o dată mai mult specificitatea repertoriului.

IV. COMPLEXUL SINCRETIC

A. Relație cu melodia și textul

În Drăguș am întîlnit felurite modalități de a îmbina dansurile cu melodiile și eventual textele care le însoțesc. Melodiile sînt în 90% din cazuri instrumentale ; există și jocuri după melodii vocale, executate însă pe „lălăit". Textele existente sînt întotdeauna strigate, ele fiind de o mare frecvență și avînd o rară bogăție de conținut ; aici ele se numesc *mustrături*.

[1] *Formă de îmbinare*. Cele 3 elemente ale relației coexistă în diferite moduri, care pot fi redate procentual astfel :

I. dans + melodie instrumentală + strigături comune (45), dans + + melodie instrumentală ; strigături speciale (35) ;

II. dans + melodie instrumentală, fără text (10), dans vocal lălăit (10).

Strigăturile speciale constau de cele mai multe ori în *comenzi* (la un număr de 7 dansuri) ; există însă și alte forme, de exemplu : referiri la numele jocului, descrierea manierei de joc etc. Melodii lălăite au numai *Cățeaua* și *Ariciul* [34] (pe vremuri și *Moiceanca*) ; pe la șezători și petreceri se joacă însă adeseori după lălăit și alte dansuri (*Brîul*, *Româneasca* etc.).

[2] *Suprapunerea dimensională*. Acest aspect deosebit de interesant în folclorul coregrafic românesc prezintă și aici, deși atenuat, dozajul caracteristic zonelor carpatice. Astfel, relația dans-melodie ne dă următoarele forme de suprapunere, în ordinea importanței :

I. inconstantă (31),

II. total concordantă (21), parțial concordantă (21), neconcordantă (17).

III. indiferentă (10).

În general, deci, formele concordante predomină puternic (73%), după cum era de așteptat. Totuși neconcordanța este relativ bine reprezentată, deși nu chiar ca în zonele adiacente.

Suprapunerea dansului cu textul este în general indiferentă.

B. Alte relații

Dintre celelalte fapte folclorice cu care dansul intră în simbioză menționăm cîteva care își fac apariția într-o oarecare măsură în repertoriul lor, deși nu posedă, ca de altfel pretutindeni în țara noastră, un relief bine conturat.

---

[34] De fapt aceste dansuri au aceeași melodie.

[1] *Acţiunea dramatică.* Ea există, sub formă foarte rudimentară însă, la următoarele dansuri : *Ariciul* (imitarea actului sexual la animale), *Căţeaua* (obligativitatea imitării mişcărilor conducătorului), *Boriţa* (evoluţii comice), chiar *Muşamaua* (înlocuirea fetei printr-o comandă). Aspectele sînt însă destul de minore.

[2] *Costume, accesorii.* Şi aici sînt puţine lucruri de relevat : costumaţia specială şi băţul de la *Boriţa*, cureaua de la *Căţeaua*.

V. COMPLEXUL INTERPRETATIV

În sfîrşit, s-au studiat de asemenea, deşi nu s-au putut folosi procedee bazate pe formule ci doar pe descrieri, aspectele care privesc maniera de interpretare a dansului, din două puncte de vedere ; modul în care dansul trebuie interpretat datorită elementelor lui, deci *caracterul* lui, şi modul în care el este interpretat, deci *stilul* local.

[1] *Caracter.* Acesta a fost studiat din două perspective. În ceea ce priveşte *calitatea* caracterului pieselor, repertoriul din Drăguş prezintă următoarele determinări :

I. de virtuozitate (35), liric (35) ;
II. neutru (13) ;
III. grotesc (7), obscen (5), vesel (3), incantativ (2).

Remarcăm totuşi că substratul definit ca ,,incantativ'' evoluează astăzi spre ,,grotesc'' (la jocul *Boriţa*) ; cele două sensuri sînt încă interferente. Ca *intensitate* avem următoarele categorii :

I. vioi (67) ;
II. echilibrat (13), viguros (10), atletic (10).

Lipsa unor cercetări similare în alte părţi ne sileşte să rămînem încă în provizorat în ceea ce priveşte acest domeniu.

[2] *Stil.* Studiul acestuia a fost abordat în mai mare măsură ; deşi lipsesc şi aici cercetări aplicate pe o scară mai largă, se poate considera totuşi că există un început de teoretizare a categoriilor stilistice [35].

Pentru Drăguş, observaţiile noastre le-am concentrat în următorul tabel, care caută să redea descriptiv ceea ce încă nu putem formula matematic :

a) *Mişcarea generală a grupului :*
în spaţiu : redusă,
în timp : moderată-vioaie, cu variaţii mici.

---

[35] Vezi Emanuela Balaci, *Cîteva observaţii asupra stilului în jocul popular românesc*, în ,,Rev. etn. folc.'', tom 9, 1964, nr. 4 — 5, p. 509 — 513. Adăugăm că la Drăguş s-a făcut pentru prima oară o cercetare efectivă asupra legăturii dintre tipurile constituţionale umane şi maniera lor de interpretare a dansului. Ne rezervăm deocamdată concluziile pînă la noi experienţe. Totuşi cele două grupuri anchetate (copii şi bătrîni) ne-au arătat unele deosebiri interesante.

b) *Mişcări de picioare* :	amplitudine : redusă, înălţime : mijlocie, intensitate : mare.
c) *Mişcări ale altor segmente ale corpului* :	amplitudine : mijlocie, uneori mare, intensitate : mijlocie.
d) *Varietate de interpretare* :	între sexe : mijlocie-mare, între vîrste : mijlocie, între indivizi : redusă.
e) *Exteriorizare a participării afective* :	gesturi : mijlocii, mimică : redusă, chiote : mijlocii, strigături : foarte puternice şi expresive, cu intonaţie accentuată.
f) *Dinamică* :	calitate : neutră-concentrată, intensitate : mijlocie-accentuată.

Adăugăm că toate trăsăturile citate se încadrează în ceea ce am constatat pentru multe alte zone carpatice din ţară.

VI. SCHIŢĂ DE SINTEZĂ

Încheind analiza jocului din Drăguş, ne rămîne să răspundem la unele întrebări de ordin general, privind încadrarea lui într-un complex mai larg geografic şi istoric.

A. În primul rînd era de situat nucleul local în cadrul zonal specific cele mai apropiat. Cercetările noastre coregrafice în Transilvania de sud au cuprins peste 30 de localităţi. Analiza lor (după sistemul folosit şi în acest studiu) ne-a permis să intuim cîteva asemănări între ele, ceea ce a dus în cele din urmă la stabilirea unor *zone* coregrafice. Astfel, numai de-a lungul văii Oltului am determinat existenţa a 4 zone independente, deşi asemănătoare între ele [36].

În ceea ce priveşte Drăguşul, acesta a fost de la început pus în legătură cu alte 3 localităţi cercetate anterior : Viştea de jos, Cîrtişoara şi Porumbacul de Jos, cu care prezenta apropieri vizibile. Acestea au fost apoi verificate cifric [37], prin compararea coeficienţilor de frecvenţă respectivi. Iată cum am efectuat operaţia :

---

[36] Zonele Perşani, Făgăraş est, Făgăraş vest şi Sebeş-Olt (numită de noi în unele lucrări anterioare Sibiul de est).

[37] După cum se vede, intuiţia trebuie să preceadă operaţiilor statistice, care altfel rămîn întrucîtva lipsite de orientare ; totuşi ele constituie ultima verificare necesară înainte de sinteza finală.

Să presupunem că avem de analizat asemănarea repertoriilor coregrafice din satele Z_1 şi Z_2 în ce priveşte aspectul coregrafic A. Acest aspect cuprinde categoriile a, b, c, d, e. Reprezentarea coeficienţilor de frecvenţă a categoriilor este următoarea :

A	Z_1	Z_2	Valoarea cifrică comună
a	3	2	2
b	3	3	3
c	2	2	2
d	1	—	—
e	1	2	1
suma coef.	10	9	8

Se vede deci că am luat în calcul numai ceea ce concordă ca cifră *minimă* ; suma coeficienţilor concordanţi (s) este raportată la suma coeficienţilor *maximă* (S) din cele două repertorii ; în cazul nostru avem :

$$\frac{s}{S} = \frac{8}{10} \times 100 = 80{,}0\ \%$$

Cifra rezultată reprezintă *indicele de apropiere* dintre două repertorii coregrafice, în ce priveşte un aspect anumit. Compararea tuturor aspectelor principale ne oferă imaginea aproximativă a asemănării lor în general.

Tot astfel, raportăm coeficienţii unui repertoriu local la cei zonali. Aceştia se obţin prin aflarea mediei pentru toate repertoriile din zonă, de exemplu :

A	Z_1	Z_2	Z_3	Z_4	medie zonală
a	3	2	3	2	2,50
b	3	3	3	2	2,75
c	2	2	2	2	2,00
d	1	—	1	—	0,50
e	1	1	1	1	1,00
suma coef.	10	8	10	7	8,75

Procedînd în modul expus anterior, am comparat repertoriul din Drăguş cu cele din satele Viştea de Jos, Cîrţişoara şi Porumbacul de Jos şi am obţinut mediile zonale, pe un număr de 14 aspecte pe care le-am considerat deosebit de caracteristice. Fără a mai trece prin operaţiile intermediare, expunem în tabelul alăturat rezultatele finale care ar trebui să ne arate dacă repertoriul din Drăguş se încadrează sau nu în zona respectivă.

Tabelul nr. 4

Prezentarea comparativă

Aspecte coregrafice	Aspecte specifice din Drăguş			Cifre comparative (%)			
	Aspecte principale (coef. 3)	Aspecte secundare (coef. 2)	Aspecte incidentale (coef. 1)	Viştea de Jos	Cîrţişoara	Porumbacul de Jos	Zona Făgăraş
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Funcţie (27,6)	de relaţii (55,2) de eschibitie	distractivă (13,8)	rituală (3,4)	100,0	66,7	66,7	80,6
Temă	morfologică (58,6)	nominală (27,6) figurativă (13,7)	—	100,0	85,7	85,7	87,5
Formaţie	perechi (38) linie (24)	monom (17)	cerc (7) solo (7) grup mic (7)	90,9	90,9	81,8	90,9
Componenţă	mixtă (62)	bărbătească (34)	femeiască (4)	83,3	83,3	83,3	91,7
Ţinută	în perechi opus (40) de umeri (27)	liberă (20)	de mînă (3) în perechi lateral (7) de bîtă (3)	72,7	72,7	90,9	81,8
Desen	pe loc (36) alternat (29)	bilateral (12) la dreapta (12)	indiferent (7) la stînga (4)	66,7	75,0	83,3	77,1
Tempo	vioi (43) moderat (29) accelerat (25)	—	lent (3)	80,0	70,0	70,0	80,0
Construcţie	dezvoltată (43) simplă (36)	complexă (21)	—	88,9	87,5	100,0	96,9
Succesiune	mobilă (56)	liberă (14) fixă (11) uniformă (11)	intermediară (8)	88,9	88,9	77,8	86,1
Cinetică	simplă pe loc (23) simplă cu ocolire (18) cu învîrtire (12)	cu cîrlige în faţă (8) cu piruete (8) cu bătăi pe sol (7), cu ponturi (5), cu pinteni (4), cu mişcări speciale (4)	cu bătăi în palme (3) cu cîrlige în spate (3) imitativă (3), cu ustensile (1)	92,0	76,0	72,0	93,0
Ritm	comun (57)	dohmiac (17) dactilic (14)	amfibrahic (6), ternar asimetric (3), cuaternar (4)	80,0	80,0	90,0	87,5

Tabelul nr. 4 (continuare)

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Suprapunere pe melodie	concordanță (73)	neconcordanță (17)	indiferentă (10)	83,3	80,0	100,0	96,2
Clase coregrafice	doi (45)	Brîu (24) Ceată (17)	Horă mare (7), Solo (7)	100,0	75,0	75,0	85,7
Tipuri coregrafice	Învîrtită dreaptă, Învîrtită șchioapă, Purtată, Brîu mocănesc, Feciorească	Sîrbă, Polcă dreaptă, Ceată distractivă	Horă dreaptă, Hodoroaga, Brîu nou, Doi schimbat, Solo ritual	72,4	70,4	63,0	77,8
MEDIE ARITMETICĂ A ASPECTELOR				85,7	78,7	81,4	86,9

Din acest tabel remarcăm următoarele : a) puternica asemănare care există între aspectele coregrafice din Drăguș, pe de o parte, și cele ale satelor Viștea de Jos, Cîrțișoara și Porumbacul de Jos, de pe altă parte ; b) integrarea perfectă a repertoriului drăgușean în cel general făgărășean de vest, în toate aspectele expuse.

Adăugăm că aceste asemănări există, deși mai estompate, și cu satele din zonele Făgăraș-est (Bucium, Șinca nouă), Sebeș Olt (Veștem), Perșani (Țînțari), care au fost cercetate și la care au fost calculate în același mod aspectele specifice. Putem spune deci că Drăgușul prezintă un repertoriu tipic părții centrale a Ardealului de sud.

B. Mai rămîne de clarificat o ultimă problemă, și anume dacă jocul drăgușean prezintă astăzi o fizionomie apropiată de trecut sau a fost supus unor schimbări esențiale. Pentru aceasta folosim pe de o parte cercetările anterioare și pe de altă parte cercetările noastre proprii, efectuate cu cele 5 generații amintite ; de asemenea luăm în considerare anumite paralelisme zonale. Toate acestea ne permit să încercăm o reconstituire a repertoriului coregrafic din Drăguș, de-a lungul a aproape 100 de ani.

1. *Perioada veche*, cu informații începînd cam de pe la 1880 și întinzîndu-se probabil pînă în preajma primului război mondial.

C. Brăiloiu menționează existența a 5 dansuri ,,vechi'', pe care informatorii i le-au semnalat pentru începutul perioadei : *Moiceanca*, *Brîul*, *Fecioreasca*, *Ungureasca*, *De la Făgăraș* [38]. Anterior însă amintise : « ,,deux danses vocales'' : la *Moiceanca*, divertissement ordinaire des veillées d'antan, et *une autre* de la même veine...[39] ». Acest al doilea dans este probabil *Ariciul*, practicat și astăzi pe la șezători. Cu privire la lista de mai sus, pe baza unor informații căpătate de noi ulterior, credem că putem presupune următoarele :

---

[38] Tendința de a boteza unele jocuri prin localitatea de origine sau de adopțiune (reală sau presupusă) se întîlnește și astăzi la mulți informatori, mai ales cînd ei sînt chestionați din punct de vedere muzical.

[39] Sublinierile ne aparțin.

— *Fecioreasca* cuprindea de fapt 2 jocuri distincte : un joc bărbătesc de virtuozitate şi un joc de perechi (*Purtata* de mai tîrziu) [40] ;

— *Ungureasca* este probabil *Învîrtita* de astăzi ;

— *De la Făgăraş*, nume neobişnuit pentru un joc, nu pare să fie altceva decît *Româneasca* de astăzi [41] ;

— *Moiceanca*, azi dispărută, este o variantă de *Brează* ; numele ei provine, probabil, de la satul Moeciu din zona Bran, unde este mult jucată.

Informatorul nostru cel mai în vîrstă, Adam Jurcovan, născut în 1885, şi deci în jur de 1900 — 1905 putînd fi prezent la hora satului, ne-a jucat însă şi alte jocuri : *Hora mare*, *Sîrba veche*, *Muşamaua*, *Hodoroaga*, *Căţeaua*, *Boriţa* ; nu mai ştia însă *Slănicul*, amintit doar ca nume. Am avea deci atestate, pentru această perioadă, 12 jocuri, toate menţionate şi azi, în diferite grade de frecvenţă.

2. *Perioada medie* s-ar întinde cam între cele două războaie ; punctul ei central de informare îl constituie anii 1929 — 1932, datele cercetării lui C. Brăiloiu. Majoritatea informatorilor noştri de bază aparţin acestei generaţii, astfel că avem putinţa unei verificări riguroase.

C. Brăiloiu ne dă în primul rînd informaţii preţioase în ce priveşte hora satului [42]. Vizionarea acesteia la data de 15.VIII. 1932, orele 11,30 — — 15, îi dă prilejul să facă următoarele constatări :

a) exista un ciclu fix compus din : *De joc*, *De învîrtit*, *Româneşte*, pe lîngă care se juca episodic *Brîul*, *Sîrba* sau *Haţegana* ;

b) cele 8 reprize de joc din acea zi au avut următoarea desfăşurare :

— ciclul + *Brîul* + *Sîrba*
— ciclul
— ciclul + *Haţegana* + *Brîul* + *Sîrba*
— ciclul
— ciclul + *Haţegana*
— ciclul + *Brîul* + *Sîrba*
— ciclul
— ciclul + *Haţegana*.

Făcînd unele observaţii asupra repertoriului în general, Brăiloiu menţionează ca dansuri *noi* — în sensul de *contemporane* cu cercetarea — — următoarele : *De joc*, *De învîrtit*, *Româneşte*, *Haţegana*, *Brîul*, *Hora*, *Sîrba*. La acestea adaugă unele consideraţii asupra dansurilor de şezătoare citate anterior : «Déclin sensible de la *Moiceanca*, dont Safta Racu, évoquant les veillées de naguère, disait : ,,C'est ça que nous dansions" ainsi que de la deuxième chantée, rattachée par nous d'autorité a celle-là » [43].

În urma confruntării celor de mai sus cu informaţiile luate personal de noi, de la generaţia respectivă de jucători, ne permitem să formulăm unele adaosuri şi rezerve.

---

[40] Este frecvent în Transilvania obiceiul de a desemna printr-un singur nume 2 — 3 dansuri grupate într-un ciclu, numit în acest caz un *joc*, de ex. *Haidăul* de pe cîmpia Ardealului, care cuprinde un joc feciorese de ponturi, o *Purtată* şi o *Învîrtită*.

[41] Vezi mai sus ; numele *Româneasca* poate să fi apărut pe acea vreme în opoziţie cu *Ungureasca*, cu toate că acesta din urmă nu pare să fie justificat ca origine (este însă cunoscută lipsa de logică a multor denumiri coregrafice).

[42] Vezi C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 69 — 70.

[43] Idem, *ibid.*

De joc, la fel ca *Fecioreasca* anterioară reprezintă de fapt două dansuri diferite ; un joc bărbătesc de virtuozitate, ca pregătire a ciclului (*Fecioreasca* de astăzi), şi o plimbare în perechi (*Purtata* de astăzi).

Brîul este caracterizat de C. Brăiloiu ca „degenerat" ; observaţie care ne surprinde, deoarece varianta practicată de această generaţie şi văzută de noi nu este cu nimic inferioară variantelor recente sau celei jucate de Adam Jurcovan.

Despre *Horă* şi *Sîrbă* se spune că ambele sînt venite recent de peste munţi. Observaţia nu ni se pare întemeiată decît, poate, din punct de vedere muzical ; desigur melodiile respective fiind de mare circulaţie s-au impus şi în Drăguş. Dar *Hora* este cunoscută pe tot versantul ardelenesc, uneori ca dans ceremonial, din cele mai vechi timpuri. În ceea ce priveşte *Sîrba*, acest nume a putut înşela totdeauna pe cercetători, el părînd a indica o origine dunăreană sau sud-dunăreană. În realitate însă tipul coregrafic cu acelaşi nume este strîns legat de Carpaţii meridionali, prin nenumărate variante cunoscute ca vechi : *Sîrba ciobanilor* [44] sau *Sîrba la bătaie* (în Mărginimea Sibiului), *Lezeasca*, *Boităneasca* (în zona Trei Scaune) etc. Chiar în Drăguş am menţionat anterior *Sîrba veche*, cunoscută pe la 1900, dar şi generaţiei dintre cele două războaie.

Haţegana pare să fie o desprindere din jocul *De învîrtit*, adoptînd unele figuri din *Muşamaua*.

Aceasta din urmă şi alte 7 dansuri nu sînt menţionate de Brăiloiu, deşi au fost culese de noi de la generaţia amintită. Dacă *Sîrba veche* şi *Sîrba peste picior* au putut fi confundate cu *Sîrba* obişnuită, datorită numelui, iar *Slănicul* dispăruse din uz (deşi melodia a fost şi ea înregistrată de noi în 1964), pare de neînţeles de ce n-au fost atestate *Muşamaua* şi *Hodoroaga* (vechi în toată regiunea şi de altfel destul de aparte datorită asimetriei), *Boriţa şi Căţeaua* (cu funcţie specială) şi *Şapte paşi* ; unele din ele erau cunoscute şi de generaţia lui Adam Jurcovan.

3. *Perioada recentă* o socotim după cel de-al doilea război mondial ; anul cercetării noastre este 1964, dar, lucrînd cu 3 generaţii : tineri, maturi şi copii, ne-am putut da seama de situaţia dintre anii 1950—1960, cît şi, întrucîtva, de ceea ce ar putea însemna, în cîţiva ani, repertoriul copiilor de astăzi.

Situaţia dansurilor este desigur cea prezentată în cursul studiului nostru. Faţă de perioada medie, întîlnim cîteva diferenţe mai importante :

a) *Diferenţe de frecvenţă*. Dansul introductiv al vechiului ciclu *De joc*, compus din 2 piese (una bărbătească şi alta în perechi), se scindează definitiv în *Fecioreasca* şi *Purtata*, care se pot juca şi separat.

Sîrba şi *Haţegana* nu se mai joacă la hora satului ; prima păstrează un anumit grad de frecvenţă, fiind cunoscută de toată lumea, pe cînd secunda este cu totul rară.

Unele dansuri din ocazionale devin rare : *Hora mare*, *Hodoroaga* [45], *Boriţa* ; *Moiceanca* dispare cu desăvîrşire.

---

[44] Semnalată pentru prima dată de V. Păcală în *Monografia satului Răşinariu*, Sibiu, Tiparul tipografiei Arhidiecezane, 1915, şi reconstituită de noi de la bătrîni în jurul anului 1948. Aceasta, ca şi varinta din Sibiel, culeasă în 1955, sînt aproape identice cu *Sîrba veche* din Drăguş.

[45] În ultima vreme pare a fi reluată de tineret, sub influenţa echipelor de amatori din zonă.

b) *Diferenţe structurale.* *Fecioreasca* a evoluat puternic în ultimii 20 de ani, sub influenţa, credem, a veritabilei „şcoli" coregrafice din Viştea de Jos [46] şi ulterior a mişcării artistice de amatori. Cele mai importante deosebiri sînt : organizarea fixă a jocului faţă de vechea succesiune liberă a motivelor şi figurilor şi predominarea puternică a bătăilor cu palma pe picior (cca 35—40% faţă de 10—15% la generaţia veche).

Brîul a căpătat unele figuri în plus şi totodată unele înflorituri, pe baza veche.

Purtata s-a simplificat, figura de bază reducîndu-se ca întindere.

Din cele de mai sus rezultă că repertoriul coregrafic din Drăguş prezintă din punct de vedere istoric o continuitate puternică pe parcursul a aproape 100 de ani, desigur după date aproximative. Există şi unele discrepanţe ; ele ţin însă mai mult de treceri dintr-o categorie de frecvenţă într-alta sau de unele modificări structurale decît de alterarea fondului tradiţional. Semnalăm, pentru edificare, cifrele de mai jos.

a. Din cele 18 dansuri menţionate, 12 sînt comune (sub diferite nume) celor 3 perioade ; 5 din ele s-au jucat totdeauna la hora satului. Frecvenţa mare a coeficienţilor acestor 12 dansuri ridică proporţia lor la 79,3%. Alte 4 dansuri (cu 20,7%) se întîlnesc numai în perioadele recente şi medii ; 2 dansuri sînt dispărute.

b. Din punct de vedere tipologic, avem o situaţie încă mai pregnantă, datorită faptului că anumite dansuri, eventual mai recente, s-au încadrat unor tipuri existente [47]. Din 14 tipuri vii, 12 (88,9%) sînt comune celor 3 perioade, iar celelalte 2 (11,1%) numai perioadelor recentă şi medie.

Conchidem deci că repertoriul din Drăguş prezintă şi pe plan istoric un grad înalt de specificitate.

C. Caracterizare

Să recapitulăm cîteva rezultate, de data aceasta cu scopul de a aplica repertoriului coregrafic din Drăguş o caracterizare adecvată.

Alegerea localităţii cercetate a fost determinată, fireşte, de existenţa unor cercetări anterioare. În ceea ce ne priveşte, ne-am ataşat la această acţiune în ideea că un nucleu specific din atîtea puncte de vedere se poate prezenta bine închegat şi în domeniul coregrafic. În cel mai rău caz, în ipoteza unor pierderi recente, se mai putea presupune reconstituirea unui apropiat strat vechi. Aşteptările noastre nu au fost înşelate, rezultatele fiind deosebit de valoroase. Ele au dovedit în linii mari următoarele :

a) repertoriul păstrează încă o puternică *vitalitate*, situîndu-se în continuarea unui *fir tradiţional* neîntrerupt de mai multe generaţii şi nealterat de intervenţii din afară ;

b) el ne înfăţişează pregnant fenomene *tipice* zonei făgărăşene şi ca atare se încadrează *specificului* regiunii sud-ardelene şi dialectului coregrafic carpatic ;

---

[46] Echipa din Viştea de jos are o tradiţie coregrafică de 60 de ani ; ea a participat, începînd din 1938, la numeroase concursuri internaţionale. În repertoriul ei, pe generaţii, se poate observa foarte bine evoluţia *Fecioreascăi*.

[47] Astfel, dacă nu apăruseră anterior, *Sîrba* îşi are corespondentul în *Sîrba veche* şi *Haţegana*, în *Învîrtită* sau *Ungurească*.

c) *varietatea* lui tipologică şi structurală, pluralitatea manifestărilor *sincretice* ca şi frumuseţea *stilistică* conferă jocului drăguşean o expresivitate artistică deosebită.

Majoritatea acestor trăsături au reieşit din primele analize ; ulterior, aplicarea integrală a metodei noastre, ,,care cu această ocazie şi-a obţinut'' brevetul de eficienţă, a confirmat imaginile disparate, închegîndu-le într-un complex organic. Cercetările noastre viitoare vor folosi din plin această primă experienţă completă.

BIBLIOGRAFIE

A. *Studii despre Drăguş*

1 Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş* (*Roumanie*) *1929—1932*, Imprimerie F. Paillart, Abbeville, 1930.

2 Constantin Brăiloiu, *Despre bocetul de la Drăguş*, în ,,Arhiva pentru studii şi reformă socială'', anul X, 1932, nr. 1—4.

3 H. H. Stahl, *Rudenia spirituală din năşie la Drăguş*, în ,,Sociologie românească'', iulie-sept. 1936, nr. 7—9, 25—36.

4 Gh. Focşa, *Le village roumain pendant les fêtes d'hiver*, Societatea naţională ,,Dacia Traiană'', Bucureşti 1943.

5 Ion Cazan, *Literatura populară*, Institutul de Ştiinţe sociale, Bucureşti, 1947.

6 Dr. Francisc I. Rainer, *Tipul antropologic*, Institutul de ştiinţe sociale, Bucureşti, 1945.

7 Ion I. Ionică, *Reprezentarea cerului*, Institutul de ştiinţe sociale al României, Bucureşti, 1947.

8 Al. Dima, *Impodobirea porţilor, interioarelor, caselor, opinii despre frumos*, Institutul social român, Bucureşti, 1945.

9 Ştefania Cristescu Golopenţia, *Credinţe şi rituri magice*, Institutul Social, Bucureşti, 1944.

10 Traian Herseni, *Unităţi sociale*, Institutul Social Român, Bucureşti, 1944.

11 Al. Bărbat, *Structura economică a satului*, Institutul social român, Bucureşti, 1945.

12 Doina T. Negulescu, *Evoluţia povestitului în Drăguş* (*Făgăraş*), în Rev. etn. folc., tom. 13, 1968, nr. 2, p. 143—157.

B. *Folcloristică generală*

1 Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru literatură, 1969.

2 Mihai Pop, *Probleme şi perspectivele folcloristicii noastre*, în Rev.etn. folc., tom. I, 1956, nr. 1—2, p. 9—36.

3 Ovidiu Bîrlea, *Folclorul şi unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în Rev. folc., tom. IV, 1959, nr. 1—2, p. 195—204.

4 Ovidiu Bîrlea, *Cîteva consideraţiuni asupra metodei filologice în folcloristică*, în Rev. etn. folc., tom. II, 1957, nr. 3, p. 7—28.

5 Gottfried Habenicht, *Valoarea ştiinţifică a observaţiei directe în cercetarea muzicii de joc*, în Rev. etn.folc., tom. 15, 1970, nr. 1, p. 11—19.

6 G. Suliţeanu, *Factorii evoluţiei muzicii dansurilor populare*, în Rev.etn. folc., tom. 11, 1966, nr. 4, p. 341—352.

C. *Coreologie populară. Informaţii şi metodă*

1 Andrei Bucşan, *Specificul dansului popular românesc*, volum aflat sub tipar la Editura Academiei.

2 Diverse studii apărute în ,,Revista de folclor'' (ulterior ,,Rev. etn. şi folc.'') şi semnate de Andrei Bucşan, Emanuela Balaci, Anca Giurchescu, Constantin Costea, Vera Proca-Ciortea ; tomurile şi anii cu următoarele numere : I (1956) 1—2 ; II (1957) 1—2,4 ; III (1958) 4 ; IV (1959) 1—2 ; V (1960) 3—4 ; VI (1961) 1—2, 3—4 ; VII (1962) 1—2, 3—4 ; VIII (1963) 1—2, 3—4 ; IX (1964) 2,3, 4—5, 6 ; X (1965) 1,2, 3,4,5 ; XI (1966) 1,3 ; XII (1967) 5 ; XIII (1968) 1,2,3,6 ; XIV (1969), 2,3 ; XV (1970) 1,4.

3 Floria Capsali, *Jocurile din comuna Fundul Moldovei* (*Bucovina*), în ,,Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială'', anul X, nr. 1—4, p. 413—427.

4 Gy. Martin, *Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaire*, Separatum, Studia Musicologia, Tomus VII, fasc. 1—4, 1965.

D. *Arhiva Institutului de etnografie şi folclor* (A.I.E.F.).

1 Informaţii nr. 28—369 — 28. 378.

2 Filme nr. 4, 53.

3 Dansuri nr. 2670. 2687.

LA DANSE POPULAIRE DU VILLAGE DE DRĂGUŞ

Le présent ouvrage donne les résultats de deux enquêtes successives en 1964 dans le village de Drăguş, sur les traces des recherches monographiques datant de l'année 1930 et appartenant aux équipes dirigées par D. Gusti. Les chercheurs choréologues ont essayé de résoudre des problèmes pertinents, en appliquant en même temps, pour la première fois, d'une manière intégrale, la méthode de recherche fondée sur l'utilisation des procédés statistiques mathématiques.

Les investigations récentes ont démontré la forte vitalité des manifestations chorégraphiques, présentes dans plusieurs occasions qui ont été observées ou reconstituées : le bal du village, la noce, les réjouissances familiales, les veillées de travail des femmes, aussi bien que les bandes de jeunes gens durant les fêtes d'hiver. La fonction des danses est plutôt de relations sociales, ensuite d'exhibition et de divertissement, ayant des thèmes de prédominance morphologique, mais assez souvent figuratifs. Seules 7 des 16 danses existantes sont pratiquées par la communauté entière ; des 9 autres, 6 sont l'apanage des vieux et le reste est réservé aux groupements par sexes.

Du point de vue morphologique, la danse de Drăguş évolue principalement par couples—en position opposée—ou par grands groupes, les danseurs s'alignant en chaîne en se tenant par les épaules ou bien se suivant à la file. L'évolution dans l'espace à lieu surtout autour d'un point fixe, en alternant quelquefois avec des déplacement par rond. Le tempo est vif ou modéré. Les figures sont de construction développée, simple ou complexe, et ordonnées en succession plutôt mobile. La structure cinétique, très variée, consiste en promenades, pirouettes, crochets, piétinements et frappements des paumes sur les jambes. A part le rythme commun, on trouve fréquemment les rythmes dactylique et syncopé dochmiaque. Parmi les catégories morphologiques, la IV^e classe («Danses par couples») domine, par les types « Învîrtită dreaptă », « Învîrtită şchioapă » et «Purtată » ; suit la II^e classe («Chaînes») avec les types «Brîu mocănesc » et « Sîrba », et la V^e classe («Danses en file ») avec le type «Fecioreascä ». Il existe en total 14 types pour 16 danses ce qui trahit une grande variété. Comme fait syncrétique, mentionnons la grande vitalité des textes scandés (« strigături »), souvent sous forme de «commandes » des figures. Le caractère des danses est plutôt de virtuosité et lyrique, mais presque toujours vivace ; le style de l'exécution est propre à la plupart des zones carpatiques.

L'analyse statistique-mathématique du répertoire prouve son appartenance à la zone de Făgăraş. Les informations anciennes confrontées avec d'autres plus récentes, montrent une forte continuité, pendant presque un siècle. Toutes les données confirment la valeur spécifique de la danse de Drăguş ; d'autres part, la recherche effectuée nous a démontré l'efficience de la méthode utilisée.

ELEMENTE DE ETNOGRAFIE ÎN PROZA POPULARĂ

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

Deși folclorul și etnografia formează, în țara noastră, domenii distincte de cercetare, prezența unor puncte de interferență între cele două științe denotă existența unei unități ce se impune a fi cercetată și explicată.

Perceperea legăturilor evidente între cele două domenii științifice a dus la unificarea lor în unele țări. În accepția cuvîntului ,,folclor'' au fost grupate acele noțiuni care pot comporta o anumită tangență cu termenul în discuție. Opiniile folcloriștilor despre sfera termenului ,,folclor'' diferă substanțial, incluzînd și excluzînd alternativ în și din definiția folclorului elemente ce aparțin ambelor domenii de activitate. În capitolul ,,What is folklore?'', ce deschide culegerea de materiale folcloristice întocmită de Alan Dundes, se găsește următoarea definiție dată folclorului :

,,Folklore includes myths, legends, folktales, jokes, proverbs, riddles, chants, charms, blessings, curses, oaths, insults, retorts, taunts, teases, toasts, tongue-twisters, and greetings and leavetakings formulas (e.g., See you later, alligator). It also includes folk costume, folk dance, folk drama (and mime), folk art, folk belief (or superstition), folk medicine, folk instrumental musik (e.g., fiddee tunes), folk songs (e.g., lullabies, ballads), folk speech (e.g., slang), folk similes (e.g., as blind as a bat), folk metaphors (e.g., to paint the town red), and names (e.g., nick names and place names). Folk poetry ranges from oral epics to autograph book verse, epitaphs, latrinalia (writings on the wall of public bathrooms), limericks, ball-bouncing rhymes, jump-rope rhymes, finger and toe rhymes, dandling rhymes (to bounce children an the knee) counting-out rhymes... The list of folklore forms also contains games ; gestures ; symbols ; prayers (e.g., graces) ; practical jokes ; folk etymologies ; food recipes ; quilt and embroidery designes ; house, barn and fence types ; street vendor's cries ; and even the traditional conventional sounds used to summon animals or to give them commands. There are such minor forms as mnemonic devices (e.g., the name Roy G. Biv to remember the colors of the spectrum in order), envelope sealers (e.g., SWAK — sealed With A Kiss), and the traditional comments made after body emissions (e.g., after burps or sneezes). There are such major forms as festivals and special day (or holiday) customs (e.g., Christmas, Halloween and birthday).

Rev. etn. folc., tom 16, nr. 1, p. 29–39, București, 1971

The list provides a sampling of the forms of folklore. It does not include all the forms" [1].

Desigur aceste puncte de vedere nu sînt acceptate de toţi cercetătorii americani. Astfel Francis Lee Utley tinde să excludă din sfera folclorului obiceiurile, credinţele, meşteşugurile şi limbajul.

,,Our theoretical approach would be easier if we could accept the American anthropological definition and define folklore as « art and literature transmited», excluding custom, belief, and language" [2].

Disputa în stabilirea sferei ce acoperă termenul ,,folclor" cu multipla ei variaţie susţine punctul nostru de vedere, adică al existenţei unor interferenţe între cele două ştiinţe, explicabile prin generarea lor de către aceeaşi mentalitate populară. Aceste interferenţe se manifestă mai mult sau mai puţin în toate genurile folclorice, care devin un fel de rezonator artistic al unor manifestări spirituale, considerate a fi de natură etnografică.

Astfel nu putem separa oraţiile de nuntă de întregul context ritual al obiceiului, aşa cum nu putem desprinde textul unui descîntec de actul magic care îl însoţeşte.

Exemplele se pot înmulţi, dar principala noastră preocupare fiind prezenţa unor elemente etnografice în proza populară ne vom limita la unele interesante aspecte de prelucrare a lor în universul artistic al naraţiunilor populare.

*

În patrimoniul de credinţe al tuturor popoarelor se regăsesc sub o formă sau alta reprezentări ale unor forţe care ordonează lumea, o fac să fie ceea ce este, o menţin ca atare. Ordinea aceasta a lucrurilor este concepută ca prestabilită sau predeterminată, o dată pentru totdeauna, chiar dacă echilibrul ei este dinamic şi plin de dramatism.

Legate de determinarea destinului uman individual în mitologia poporului român sînt înregistrate vechi credinţe referitoare la *ursitoare*.

Semnificaţia pe care ele o poartă în contextul ritual al ceremonialului tradiţional de naştere nu ne interesează în prezentarea de faţă [3], atenţia noastră îndreptîndu-se spre naraţiunile populare care, avînd ca mobil declanşator prezenţa acestor fiinţe mitologice, desfăşoară o fabulaţie menită să argumenteze rolul lor de rînduire a destinului omenesc. În materialul cercetat [4] am întîlnit două tipuri de basme care tratează acest subiect :

I) în care se vădeşte neputinţa intervenţiei omeneşti în predestinarea înfăptuită de ursitoare ;

II) explicaţia diversităţii destinelor omeneşti.

---

[1] Alan Dundes, *The Study of Folklore*, by Prentince-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J., 1965, p. 3.

[2] Francis Lee Utley, *Folk Literature : An Operational Definition*, în Alan Dundes, *The Study of Folklore*, p. 11.

[3] Vezi pentru aceasta : Rolf Wilh. Brednich, *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, Helsinki, 1964, ,,F.F. Communications", LXXXI, nr. 193.

[4] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, E.P.L., 1966, vol. I — III, precum şi mg. 2485 I a — 2487 k ; 2547 a — 2548 cc ; 2548 d d — 2553 e ; 2651 n — 2657 I g ; 2669 f roşu — — 2713 f verde.

A. Ilustrăm primul tip prin trei narațiuni :

1) La nașterea unui copil ursitoarele îi prezic să stăpînească averea boierului care poposise peste noapte în casa părinților lui. Auzind cele ursite, boierul cumpără copilul de la părinții săi și-l părăsește în pădure. Pruncul este găsit de niște ciobani și crescut la stîna acestora. Boierul îl reîntîlnește și, dîndu-și seama că este același copil ce urma să-l moștenească, hotărăște din nou să-l piardă, dar, prin intervenția unor forțe divine, băiatul devine ginerele său. În final, încercările boierului de a-l ucide pe băiat sfîrșesc prin a se întoarce împotrivă-i, astfel încît cele prezise de ursitoare se împlinesc : băiatul devine moștenitorul boierului prin moartea acestuia [5].

2) Un preot urseşte următoarele copilului care plîngea înainte de a se naște, pentru ca acesta să înceteze din plîns :

— dacă e fată să-și omoare mama și să fie soția tatălui său, după ce va fi fost concubina a nouă călugări;

— dacă e băiat să-și omoare tatăl și să fie soțul mamei sale după ce va fi lăsat însărcinate nouă călugărițe. Tatăl încearcă să-și omoare pruncul aruncîndu-l în apă, într-o ladă. Copilul este găsit de niște călugărițe și crescut în schitul lor. Deoarece ursita preotului se îndeplinește, el este nevoit să fugă de la schit pentru a scăpa de moarte. Intră servitor la părinții săi, necunoscîndu-se reciproc, își omoară din greșeală tatăl și se căsătorește cu mama. Cînd descoperă cine este se călugărește și în final capătă iertarea pentru păcatele sale [6].

3) Unui alt copil cele trei ursitoare îi predestinează ca la vîrsta de nouă ani să fie dus în Munții Turbați. Încercările de a-l apăra pe copil dau greș. Cu ajutorul unor ființe divine el dezleagă vraja care domnea asupra locului în care este dus și se căsătorește cu fata împăratului, drept recompensă. Întors să-și vadă părinții, datorită unui act necugetat al mamei sale, își pierde soția. O regăsește după multe peripeții tocmai cînd aceasta trebuie să se recăsătorească. Printr-o parabolă ea oprește nunta și cei doi rămîn împreună [7].

Analiza celor trei variante ne relevă anumite diferențieri care se stabilesc, în pofida unui element principal unitar : înfăptuirea destinului stabilit la naștere. În prima variantă, cele care stabilesc soarta unui om sînt ursitoarele, fapt obișnuit în întreaga literatură populară și remarcat în literatura de specialitate. În varianta a doua factorul care joacă rolul de fatum este un om, deși în contextul narațiunii apar și ursitoarele, care sînt tratate ca o prezență necesară, dar lipsită de importanță.

Schema structurală a celor două variante este similară, ea putînd fi enunțată astfel :

a) ursirea eroului ;
b) încercarea participanților de a împiedica realizarea destinului;
c) peripețiile eroului;
d) final : împlinirea celor prezise.

---

[5] Mg. 2554 c, Turnu Severin — Oltenia, inf. Iordănescu Anica, 12.VII. 1963, culeg. Ovidiu Bîrlea.

[6] Mg. 2554 d, Turnu Severin — Oltenia, inf. Iordăchescu Anica, 12.VII. 1963, culeg. Ovidiu Bîrlea.

[7] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. I, p. 544 — 562.

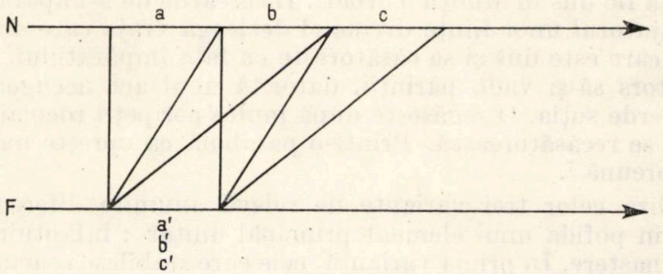
Tipul de relaţii care se stabilesc între funcţiile enumerate mai sus este hiperonimic [8], ele pornind de la întreg la parte. Pentru realizarea întregului : ursita, intervin celelalte elemente ce au rolul de a accentua, de a reliefa ponderea pe care o deţin în viaţa unui om cele ursite la naşterea sa. S-ar părea că aceste două naraţiuni se caracterizează printr-o structură aparte, care diferă de cea a basmelor fantastice, situîndu-se oarecum la graniţa dintre acestea şi basmele nuvelistice.

În a treia naraţiune însă, deşi partea iniţială este similară cu primele două, îndată ce destinul este îndeplinit, băiatul fiind transportat în Munţii Turbaţi, structura basmului se schimbă, reintrînd în tiparul naraţiunilor fantastice. Funcţiile succedate sînt următoarele [9] :

$$D + E + R^8 + C + G + Z.$$

Construcţia epică redevine cea obişnuită basmelor fantastice, în care există un anumit raport între axa naraţiunii şi cea a ficţiunii. Episoadele se repetă, eroul fiind obligat să îndeplinească trei seri la rînd aceeaşi sarcină : să stea lîngă o piatră toată noaptea şi orice i s-ar întîmpla să nu vorbească. Notînd cu a,b,c, aceste fragmente narative, constatăm că b şi c repetă pe a. În contrast cu naraţiunea care se prelungeşte, ficţiunea este imobilizată datorită repetiţiei aceleiaşi acţiuni. Se constată o anumită sărăcie a ficţiunii în opoziţie cu dezvoltarea naraţiunii, care se îmbogăţeşte prin reluare.

Cele două axe se prezintă în felul următor :



Raportul relevat este specific, după părerea noastră, basmelor populare în care se reiau nu numai episoade, dar însăşi întreaga naraţiune[10].

Putem considera deci următoarele :

a) ursirea este un pretext pentru evoluţia naraţiunii, putînd fi înlocuită cu funcţia ↑, considerînd motivul plecării inclus în funcţia R^8 (ruperea vrăjii) sau :

b) ca şi în prima naraţiune, funcţiile următoare au rolul de a argumenta funcţia iniţială : *ursirea*, ea fiind cuprinsă în toate celelalte. Băiatul a fost predestinat să ajungă în Munţii Turbaţi pentru a dezlega vraja care domnea în acest loc şi să se căsătorească cu fata de împărat.

---

[8] A.J. Greimas, *Sémantique structurale, recherche de méthode,* Librairie Larousse, Paris, 1966, p. 35.

[9] Vezi pentru aceasta : V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, 1970.

[10] Pentru timpul naraţiunii şi al ficţiunii vezi : Jean Ricardou, *Problemès du nouveau roman*, Édition du Seuil, Paris, 1967, p. 161 — 170.

Înclinăm să optăm pentru al doilea punct, considerîndu-l mai adecvat pentru interpretarea basmului. În cazul acesta relaţia stabilită între funcţii este tot hiperonimică.

A. Din al doilea tip de basme legat de aceeaşi credinţă vom prezenta trei naraţiuni :

1) Un om constată că o dată cu despărţirea bunurilor sale de cele ale fratelui său norocul îl părăseşte, deşi el munceşte la fel. Supărat, pleacă în lume pentru a afla explicaţia acestei enigme. Întîlneşte în drum norocul fratelui şi pe al său şi realizează în sfîrşit diferenţa dintre acestea. Norocul său poartă chipul unei babe urîte şi neputincioase, iar cel al fratelui apare sub înfăţişarea unei fete frumoase şi harnice. Totuşi norocul său îl îndreaptă spre un palat în care el va găsi explicaţia destinului ce-l poartă. Aici întîlneşte un personaj feminin căruia i se schimbă starea materială de la o zi la alta. Existenţa sau nonexistenţa unei fortuni materiale omeneşti sînt condiţionate de perpetua schimbare materială la care este supusă femeia. Ea distribuie această fortună de pe tipsie de aur, argint, aramă. Cunoscînd adevărul asupra naşterii sale, omul se reîntoarce să-şi ducă viaţa sub auspiciul norocului fratelui său [11].

2) Plecînd să-şi caute norocul un om este îndrumat de un bătrîn spre o pădure unde va găsi şapte feciori. În scurta convieţuire cu aceştia se relevă faptul că zilele pe care le petrec feciorii sînt similare destinelor omeneşti. Este acelaşi motiv ca în prima variantă, diferă doar actorii care joacă rolul de ursitoare [12].

3) Un tînăr pleacă în lume pentru a găsi explicaţia norocului său. Întîlneşte în cale pe însuşi Dumnezeu, care nu-i poate furniza explicaţia solicitată, îndrumîndu-l însă către un alt personaj, ce se vădeşte a-i fi superior : ursul. Episodul cu diferenţierea materială temporală se repetă şi în cazul ursului. Deosebirea este că această diferenţiere are loc atît în cadrul aceleiaşi zile, cît şi de la o zi la alta.

Prin intermediul ursului băiatul îşi află norocul ce consta în căsătoria sa cu o fată de împărat, pe care o cîştigă de soţie vindecînd-o de o boală grea [13].

Din cercetarea elementelor narative ale celor trei basme se delimitează, în mod vădit, reprezentarea în concepţia populară a personajelor purtătoare de destine omeneşti, diferite de la o naraţiune la alta, chiar dacă funcţia lor este similară.

Personajele existente în aceste basme se pot grupa astfel :

A = deţinătorul destinelor omeneşti ;

B = agent adjuvant, care îndrumează de obicei pe omul interesat de a-şi afla soarta ;

C = agent mediator între A şi D ;

D = agent receptor — omul propriu-zis, care avînd dat un destin caută să-i găsească explicaţia.

---

[11] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. II, p. 107 — 115.

[12] Idem, *ibid.*, p. 116 — 117.

[13] Mg. 2555 a, Turnu-Severin—Oltenia, inf. Iordănescu Anica, 12.VII.1963, culeg. Ovidiu Bîrlea.

Între aceste personaje se stabilesc următoarele relaţii :

1) A/C/D
2) A/B/D
3) A/D.

Nu se stabilesc relaţii între B şi C : agentul adjuvant şi agentul mediator nu se întîlnesc pe axa naraţiunii.

— Primul termen, A, este reprezentat printr-o femeie — unică ursitoare (ex. 1), şapte feciori, denumiţi însă în context „noroace" (ex. 2) şi ursul (ex. 3) ;

— agentul adjuvant, B, este : „norocul" omului, care-şi caută explicaţia destinului (ex. 1), un bătrîn oarecare (ex. 2) sau Dumnezeu (ex. 3) ;

— elementul mediator între A şi D este nedefinit în primul basm. Femeia este trezită de un glas care-i cere să ursească. Personajul, deşi necunoscut, este cel ce va purta destinele stabilite de ursitoare celor cărora le sînt ursite (ex. 1). În cea de-a doua naraţiune, rolul de element mediator este jucat de şapte fete, despre care presupunem a fi ursitoarele propriu-zise. Ele trezesc din somn pe feciorii denumiţi „noroace" pentru ca aceştia să-şi îndeplinească menirea de a ursi, anunţîndu-le „statistica" vieţilor omeneşti.

În cel de-al treilea basm considerăm de asemenea că cele trei personaje feminine care anunţă ursului în fiecare zi naşterea şi moartea oamenilor sînt înseşi ursitoarele, prezentate ca fiicele lui. Ca şi în alte poveşti populare, ele nu joacă decît un rol mediator între o putere supremă, unică, divers reprezentată, şi oameni. Rolul lor funcţional este de a purta un mesaj. Prezenţa lor nu afectează caracterul stabil, în general, al acestui mesaj, care poate fi eventual schimbat doar de personajul A :

— elementul receptor rămîne acelaşi în toate basmele, omul cu întrebările sale, în permanentă cercetare.

Deşi personajele din grupele A, B, C ale basmelor se schimbă, apărînd, după cum a reieşit, în diverse ipostaze, ele realizează funcţional aceleaşi fapte, enumerate de noi la delimitarea rolului pe care îl joacă în desfăşurarea acţiunii. Explicaţia diversităţii destinelor omeneşti ne este dată de relaţiile ce se stabilesc între aceste patru elemente, fiecare cu un rol bine stabilit în structura compoziţională a basmelor respective.

În prima parte a acestei expuneri am semnalat prezenţa unor elemente etnografice în naraţiunile populare, ocupîndu-ne de cele ce au dat naştere pe plan folcloric la o literatură corespunzătoare. Dintre acestea am relevat un singur aspect : acela al credinţei în ursitoare. S-ar fi putut cerceta şi alte naraţiuni care prezintă acelaşi regim : poveştile despre strigoi, determinate de credinţa respectivă, cele în sfînta vineri etc. Considerînd însă întregul material ca o bază de discuţie, ne limităm doar la acest unic capitol.

În continuare vom urmări rolul jucat de aceste elemente în structura compoziţională a basmelor, în tiparul propriu-zis al naraţiunilor, şi anume care este consecinţa apariţiei lor în contextul unei funcţii narative.

B. Este bine cunoscută metamorfoza eroului sau eroinei basmului [14], indiferent dacă faza iniţială fusese sau nu umană, şi consecinţele nefaste cînd această metamorfozare este forțată, chiar dacă această forțare a fost efectuată cu intenții binevoitoare. Vom expune două variante, după care vom evidenția deosebirile existente în evoluția narațiunii unei variante, datorită apariției în cadrul unei funcții narative a unui element de natură etnografică, inexistent în cealaltă variantă.

---

[14] Constantin Eretescu, *Noţiunea de metamorfoză în folclor*, în R.E.F., tom. 15, 1970, nr. 2, p. 121 — 132.

1. Un om, foarte sărac, scapă de la moarte datorită istețimii fiului său mai mic. Copilul este înfiat apoi de un boier și crescut împreună cu fiul acestuia. Pe măsură ce copilul se maturizează se relevă inteligența sa deosebită, cu mult superioară fiului de boier. Întîmpinînd greutăți la însurătoarea propriului fiu, deoarece preferința se îndrepta asupra feciorului înfiat, boierul desparte averea și-l lasă pe acesta moștenitor pe jumătate din bunurile sale.

Băiatul se însoară fără voia sa cu o șerpoaică, care se vădește a fi înzestrată cu puteri supranaturale. Pentru a o sili să-și păstreze înfățișarea omenească, ce și-o lua numai în timpul nopții, feciorul îi arde pielea. Ca urmare a acestei acțiuni ea îl anunță că va trebui să moară. Supus la trei încercări de către tatăl său adoptiv, care intenționează să-i ia soția pentru fiul său, încercări care depășesc firescul natural, el realizează toate cele trei cereri cu ajutorul soției sale. Totuși aceasta nu poate împiedica moartea lui ca urmare a arderii pielii de șarpe. Este înviat de Dumnezeu, care pedepsește în final pe tatăl adoptiv, precum și pe fiul acestuia [15].

2. Un cioban ajută în luptă pe împăratul șerpilor, care-i făgăduiește o răsplată. În drum spre palatul acestuia, ciobanul este sfătuit să ceară o lădiță, aparent nefolositoare. În lădiță se descoperă a fi însă fata împăratului sub chip de șarpe, dar care are puterea să se transforme și în ființă omenească. Ea pregătește cu conștiinciozitate toate cele necesare în casă, dar mănîncă și doarme numai în lădiță. Pentru a o determina să renunțe la această dublă existență, feciorul hotărăște să-i distrugă pielea de șarpe. Acest fapt nu poate fi efectuat simplu, deoarece ar avea consecințe nefaste. Se recurge deci la ajutorul a șapte babe văduve, care timp de șapte zile au căutat posibilitatea arderii pielii fără a provoca nenorociri. În a șaptea zi vraja le-a arătat că este necesar ca șapte seri să fie măturat gunoiul îndărăt și ținut în casă, iar în a șaptea seară să fie aruncat în cuptor pentru a fi ars împreună cu pielea de șarpe.

Respectîndu-se vraja, pielea este arsă fără consecințe atît pentru fată cît și pentru băiat. Supus la trei încercări de un boier, care dorește să-i ia soția, el izbutește să le îndeplinească cu ajutorul socrului său, craiul șerpilor. În final boierul moare, iar întreaga-i avere revine ciobanului și soției sale [16].

Comparînd cele două variante constatăm unele aspecte comune precum și o serie de diferențieri.

Similitudinea variantelor derivă din caracterul unitar al funcțiilor ce formează acțiunea:

a) căsătoria eroului cu o șerpoaică;

b) supunerea eroului la trei încercări și realizarea acestora cu ajutorul unor actanți adjuvanți;

c) pedepsirea actantului opozant.

---

[15] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. II, p. 19 — 33.

[16] Mg. 2053, Desești — Maramureș, inf. Puț Petre, culeg. Ovidiu Bîrlea.

Desigur funcţiile propuse sînt foarte generale, ele schiţînd de fapt schema basmului respectiv şi excluzînd total variaţiile. Am eliminat în mod deliberat diferenţa existentă între episoadele incipiente ale basmelor, ce conturează personalitatea eroului, considerînd nesemnificativă pentru cercetarea noastră deosebirea dintre actori şi reţinînd numai actantul.

Am eliminat de asemenea variaţia încercărilor la care este supus eroul, interesîndu-ne numai esenţa acestora.

Reţinem însă ceea ce ne interesează, şi anume :

— diferenţa distrugerii pielii de şarpe şi consecinţa sa asupra acţiunii naraţiunii.

În prima variantă pielea este arsă fără precauţii deosebite, ceea ce determină pe soţia-şarpe să-l avertizeze pe erou de pedeapsa capitală pe care o va suferi : moartea. Aceasta are loc în contextul probei finale la care este supus eroul, ceea ce duce la o ruptură în structura basmului, reparată însă de intervenţia divinităţii, fapt ce determină ca acţiunea să reintre într-o situaţie firească, călăuzind-o către un final fericit, specific basmelor populare.

În cea de-a doua variantă, aceeaşi acţiune, arderea pielii de şarpe, este însoţită de un act magic : se strînge gunoiul timp de şapte seri, dar nu în modul obişnuit, ci conform unei anumite reguli („în casă-ndărăt") şi se arde în a şaptea seară împreună cu pielea de şarpe. Întregul act magic are rolul de a îndepărta urmările malefice ale forţării metamorfozei, care duce totdeauna la distrugerea unui echilibru :

— arderea pielii de porc de către fata împăratului duce la dispariţia eroului şi distrugerea temporară a căsătoriei [17].

— arderea pielii de maimuţă de către soţiile fraţilor eroului atrage după sine plecarea miresei şi implicit aceeaşi rupere a echilibrului instaurat [18].

Dacă considerăm basmul ca o tendinţă perpetuă de atingere a unei situaţii fireşti prejudiciate, trecîndu-se desigur prin diverse faze de firesc şi nefiresc, ne putem explica cum încercarea de bruscare a metamorfozei poate fi socotită o situaţie nefirească ce prejudiciază o situaţie firească [19]. (Am considerat această opoziţie, firesc-nefiresc, ca fiind aplicată la elementele cele mai simple, componente ale basmului.)

Îndeplinirea exactă a actului magic face ca atît eroul naraţiunii cît şi soţia sa să fie scutiţi de pedeapsa capitală pe care fusese nevoit să o suporte eroul primei naraţiuni. Acest fapt atrage după sine şi nonapariţia persoanei divine care îndeplineşte rolul de restabilire a echilibrului — învierea eroului, fapt ce concentrează acţiunea asupra unui număr mai restrîns de actanţi, şi anume :

1) eroul ;

2) actant adjuvant — împăratul şerpilor ;

3) actant opozant — boierul, în timp ce în prima variantă actanţii

---

[17] Petre Ispirescu, *Zîna Zînelor,* E.P.L., 1966, p. 49 — 64.

[18] Mg. 2553 d, Turnu Severin — Oltenia, inf. Iordănescu Anica, 12. VII.1963, culeg. Ovidiu Bîrlea.

[19] Stanca Fotino, *Modelare în basmul fantastic,* în R.E.F., tom. 14, 1969, nr. 4, p. 315 — 329.

sînt următorii :

1) eroul ;

2) actant adjuvant $\begin{cases}\text{soția eroului,}\\ \text{Dumnezeu ;}\end{cases}$

3) actant opozant — boierul.

Din această prezentare a actanților se realizează faptul că prezența acelui act magic în efectuarea unei acțiuni a redus ca număr actanții adjuvanți. Subliniem însă că pe întregul ansamblu acțiunea nu suferă mari schimbări și cele două variante pot fi încadrate perfect în schema funcțiilor generale a unui singur tip de basm.

Considerînd cele două domenii, etnografia și folclorul, ca două sisteme, așa cum sînt prezentate ca obiect de studiu, constatăm că existența unor elemente în primul (etnografia) își găsește în cazul de față un corespondent în cel de-al doilea (folclorul), corespondent ce prezintă trăsăturile distinctive ale sistemului în care se include.

Relația stabilită în cazul de față este hipotaxică, intrînd în tipul de relații care se stabilesc între elementele ce aparțin unor sisteme diferite [20].

Deci elemente din cele două sisteme se întîlnesc în acest caz pe aceeași axă semantică, putînd fi astfel comparabile. Importantă este existența unui punct de vedere unic — conținutul semantic —, ceea ce face ca tipul de relație stabilit între cele două sisteme să fie următorul :

A = etnografia ;

B = folclorul ;

S = conținutul semantic sau axa semantică.

A / este în relația (S) cu / B.

Relația între A și B se descompune deja în :

1) o secvență ,,este în relație cu'', care este o afirmație ,,abstractă'' a existenței relației (r) între cei doi termeni ;

2) conținutul semantic al relației (S) ce am denumit-o înainte ca axă semantică.

Formula poate fi deci redusă la :

A / r (S) / B [21], formulă ce exprimă relația între cele două sisteme, în cazul în care efectuăm o distincție netă între credințele populare și narațiunile ce le susțin.

Există însă și un alt aspect al problemei, pentru care credem că este necesar să reamintim distincția existentă între limba concepută ca sistem imanent și limba sesizată ca un proces manifestat [22]. Facem această observație deoarece considerăm că în materialul prezentat de noi avem a face cu două forme de manifestare ale aceluiași element de semnificație : *sema*. În cazul nostru semele existente ar fi :

— credința în ursitoare ;

— credința în descîntece.

---

[20] A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 38.

[21] Idem, *ibid.*, p. 21.

[22] Idem, *ibid.*, p. 103.

Luată unitar, sema nu are existenţă proprie şi nu poate fi concepută decît în măsura în care ea face parte dintr-un context mai larg al semnificaţiei, deci numai sub forma ei de manifestare :

,,Le sème relève donc de deux univers signifiants à la fois, que l'on peut désigner opérationnellement comme l'*univers de l'immanence* et l'*univers de la manifestation*, et qui ne sont que deux modes d'existence différents de la signification. Etant donné que la signification ne peut se manifester qu'à condition d'être d'abord articulée en structures disjonctives, et que, d'autre part, on ne peut rien dire de la signification que dans la mesure où elle est manifestée, la relation entre les deux univers — immanent et manifesté — est celle de présupposition réciproque. Ainsi liés, ils constituent ce que l'on peut maintenant appeler l'*univers sémantique*'' [23].

Ca univers imanent cele două credinţe, socotite de noi ca *seme*, există ca atare fără necesitatea de demonstraţie, avînd ca univers de manifestare naraţiunile respective.

Procedînd deci la analiză pe planul semnificaţiei am obţinut un univers semantic unic, în care, după părerea noastră, sînt incluse atît credinţele cît şi naraţiunile ce le reprezintă. Includerea lor în cadrul aceluiaşi univers semantic le conferă un caracter unitar, ceea ce reclamă studierea lor într-un singur domeniu de specialitate, dovedindu-se a nu fi altceva decît două universuri de semnificaţie, relevate simultan de ceea ce Greimas a denumit *semă*.

Desigur, toate comentariile noastre nu constituie decît un punct de discuţie, care însă ar putea duce la o delimitare mai strictă a domeniilor de cercetare şi la posibilităţi multiple de analiză a materialului folcloric.

ELÉMENTS D'ETHNOGRAPHIE DANS LA PROSE POPULAIRE

Partant de la liaison très proche qui existe entre les deux domaines scientifiques, l'ethnographie et le folklore, l'auteur tout en mettant en évidence la présence de certains éléments considérés comme étant de nature ethnographique, et qui se trouvent dans la prose populaire, s'intéresse à deux aspects :

— la croyance aux fées ;
— l'incantation.

L'analyse de six contes représentatifs en ce qui concerne le premier aspect, la croyance aux fées, souligne la structure des contes, des personnages et des relations entre ceux-ci. On constate qu'en ce cas la croyance aux fées a créé des contes qui traitent en exclusivité ce sujet.

En ce qui concerne l'incantation, celle-ci paraît seulement liée à une fonction narrative, déterminant certaines différences en comparaison de la variante qui ne comprend pas l'incantation, différences qui sont re-

---

[23] Idem, *ibid.*, p. 104.

latives au nombre des actants adjuvants. En transférant l'analyse sur le plan de la signification, l'auteur conclut qu'il ne s'agit pas de deux éléments appartenant à deux systèmes différents, mais de l'action, à l'intérieur du même univers sémantique, de deux univers de signification, l'univers imanent et celui de la manifestation, révélés simultanément, de ce que Greimas a nommé *sème*. Au cours de l'analyse l'auteur a considéré que les *sèmes* sont : la croyance aux fées et l'incantation.

L'inclusion des croyances et des narrations qui les représentent dans un unique univers sémantique confère à celles-ci un caractère unitaire, en sollicitant par conséquent l'étude dans le même et seul domaine d'activité.

OBSERVAȚII ÎN LEGĂTURĂ CU FRECVENȚA UNUI COLIND ÎN PRODĂNEȘTI-SĂLAJ *

ION TALOȘ

Culegerile folclorice sînt, în genere, lucrări de cuprindere. Ele au tendința să pună în evidență repertoriul unei zone, al unei părți dintr-un ținut, al unei localități sau al unui informator. În toate cazurile, specialistul alege pe cei mai pricepuți subiecți, de la care se străduiește să noteze cît mai multe teme folclorice. Chiar și atunci cînd cercetătorul studiază răspîndirea unui text, el se mulțumește aproape totdeauna cu 2—3 atestări într-o localitate. Ce se întîmplă însă cu textul în întreaga colectivitate a satului, cîți oameni îl mai cunosc, care au fost nucleele principale de păstrare și răspîndire a lui, ce contribuție și-au dat diferiți informatori la răspîndirea piesei, care este aria de iradiere a ei din localitatea respectivă — — rămîn întrebări la care nu se dă niciodată răspuns.

Ne-am propus să urmărim tocmai aceste probleme, cu un text epico-liric : colindul despre femeia zidită. Am ales pentru cercetare satul Prodănești, jud. Sălaj. Alegerea a fost determinată de faptul că acesta este astăzi unul din satele de maximă frecvență a colindului și că autorul cercetării era cunoscut în localitate, ceea ce putea favoriza o comuniune deplină între el și informatori. În plus, după cum s-a văzut în cazul *Mioriței*, zona respectivă oferă materiale deosebit de interesante, ceea ce a permis lui Adrian Fochi afirmația că zona Jiboului, din care face parte și satul Prodănești, ar fi „locul unde pare să se fi născut formula de tip *Fata de maior*" [1]. O cercetare amănunțită a celei de-a doua capodopere a poeziei noastre populare devenea astfel nu numai utilă, dar și necesară.

Satul Prodănești se află la 3 km de Jibou, adică la vărsarea în Someș a Agrijului, care izvorăște din munții Plopișului, în apropiere de Ciucea. El cuprinde 102 case și are aproape 350 de locuitori. Astăzi dispune de o școală generală de 8 ani ; din sat au plecat numeroși tineri la școli teoretice și de meserii, stabilindu-se mai apoi la orașe, ceea ce a făcut ca în structura satului să se petreacă serioase modificări.

---

* Comunicare prezentată în ședința de comunicări din luna martie 1968, a Secției de etnografie și folclor a Academiei Republicii Socialiste România — Filiala Cluj.

[1] Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Editura Academiei R.S.România, 1964, p. 537.

Rev. etn. folc., tom 16. nr. 1, p. 31 — 47, București, 1971

Colindul despre femeia zidită a fost semnalat în 1942, de către pasionatul folclorist Leontin Ghergariu, în localităţile Borza şi Lupoaia, din aceeaşi zonă din care face parte şi satul Prodăneşti; mai tîrziu el a fost cules şi din localităţile Ciglean, Creaca, Jac, Brebi, Popeni.

Din Prodăneşti am cules primele texte în august 1957, de la Ilca şi Gavril Taloş, de la Veronica Sechel, Lenuţa Pop, Ludovica Pop. Am reluat apoi, în mai mulţi ani, culegerea colindului, în genere de la aceiaşi informatori, pentru a cunoaşte modificările ce puteau surveni în text. În vara anului 1962 am făcut, împreună cu colegul Gottfried Habenicht, imprimarea colindului de la un grup de informatori, pentru Institutul de folclor din Bucureşti. În sfîrşit, între 1 şi 10 august 1966 am reluat culegerile, de data aceasta pentru a da răspuns problemelor ridicate de noi mai sus.

Cercetarea în fiecare casă a colindului ne-a dus la unele constatări care credem că merită să fie cunoscute.

1. Colindul face parte din repertoriul femeilor. Cele cîteva cazuri de bărbaţi care-l cunosc constituie rare şi întîmplătoare excepţii. Colindul se adresează femeilor, pe care le impresionează pînă la lacrimi: ,,asta ńe-o fo'măi dragă; am corindat ş-am plîns; în casă aşę plînjęu muierile, dacă o corindam"... (Floare Puşcaş), ,,îi tare jeloasă; u̯-am corindat la socru-mneu, la Isidoru Diaculi ş-o plîns" (Ludovica Pop); ,,plînjęu pîn casă, cînd ńe auzau̯" (Maria Muntean din Borza).

2. Dacă din punctul de vedere al interpretării, textul s-a specializat pentru femei, din punctul de vedere al celui colindat el nu cunoaşte nici o specializare, putînd fi în aceeaşi măsură colindat la orice casă, indiferent de starea socială, de anumite împrejurări ale vieţii familiei colindate sau de profesia gazdei.

3. Perioada în care se colinda textul o constituie postul Crăciunului, sărbătorile propriu-zise şi, foarte rar, perioada dintre Crăciun şi Bobotează. Una dintre cele mai importante ocazii cu care se colinda era şezătoarea; torsul din lungile seri ale postului de Crăciun favoriza în foarte mare măsură însuşirea de către fetele tinere a colindului. La Crăciun se colinda de către grupul de femei cu deosebire la fereastră, dar uneori şi în casă.

4. Vîrsta la care se învaţă colindul era cea dinaintea căsătoriei, de pe la 8—10 ani pînă pe la 18—20.

5. În repertoriul colindelor, textul cercetat de noi circulă alături de *Mă luai-luai*, *Tri păcurărei*, *Şarpele*, *La poartă la Ţîligrad*, *Colo jos în prundurele*, *Bradule*, *brăduţule*, *Masă rotilată*. Dintre acestea, primul şi al doilea sînt încă foarte vii, pe cînd restul au început să fie uitate.

Observăm că aproape toate aceste colinde au un conţinut tragic: în ,,corinda cu zîdarii" e zidită soţia meşterului, rămînîndu-i copilul mic în leagăn; în *Mă luai-luai*, fata de măritat se întoarce de la secerat şi îşi anunţă sfîrşitul neaşteptat; *Tri păcurărei* înfăţişează soarta tragică a unui cioban ucis din gelozie; *Şarpele* prezintă pieirea voinicului blestemat să fie devorat de şarpe în ziua Rusaliilor; *La poartă la Ţîligrad* vorbeşte despre cununia incestuoasă a fratelui cu sora; *Colo jos în prundurele* descrie sentimentele de tristeţe ale celor două surori care urmează să fie despărţite prin căsătorie; în sfîrşit, *Bradule*, *brăduţule* înfăţişează durerea bradului căruia i-a fost vestită căderea, pentru a fi prelucrat după voia ,,domnilor"; doar *Masă rotilată* are un conţinut optimist.

Despre „corinda cu zîdarii”, informatoarele spun că le plăcea tocmai pentru că e „tare jęlńică”, „tare jeloasă”.

6. Dacă cercetăm întregul sat, care cuprinde, după cum am spus, 102 case, aflăm din informații directe sau indirecte — acestea din urmă despre informatoare decedate sau mutate în alte localități — că textul a fost cunoscut pînă în 1966 de cca 42 de persoane. Menționăm că n-am inclus în acest număr pe acele informatoare care, așa cum se autocaracteriza una dintre ele, cîntau „după altele, cum zîce contralău' după primaș”, adică pe cele care n-au cunoscut bine textul și melodia lui. Mai arătăm că, deși numărul cunoscătorilor acestui colind e mare , unele persoane din sat, cum e Floare Pușcaș, născută în Gîlgău, ne-au declarat că nu l-au auzit niciodată.

Din numărul total al informatorilor despre care știm că au colindat textul, numai 3 sînt bărbați, iar restul de 39 sînt femei ; 16 informatoare au decedat ; numai 2 informatoare declară că au învățat textul în alt sat : Domnița Silaghi, născută în Gîlgău, și Lucreția Taloș, născută în Popeni. În schimb, în Prodănești, textul a fost însușit de 5 informatoare care vin, mai ales prin căsătorie, din alte localități : Maria Bîrlea și Ruzale Marcuș, din Ciglean, Veronica Pop din Borza, Ludovica Pop, din Gîlgău, și Onica Păușan din Brebi ; pe de altă parte, 11 informatoare au dus textul cu ele în sate învecinate sau mai îndepărtate ; astfel, în Ciglean : Doche Buruian, Floare Taloș, Ruzale Marcuș, Irina Lucaci și Veronica Lucaci ; în Borza : Ruzale Cosma și Jenica Pop ; în Creaca : Veronica Suciu ; în Chechiș : Nastasia Pușcaș ; în Cristolțel : Floare Silaghi ; în Borza Cehului : Ruzale Pușcaș. Se poate observa că cea mai intensă iradiere a textului are loc în satele vecine : Ciglean și Borza, dar ea nu lipsește nici din cîteva sate mai îndepărtate, cuprinzînd o arie de 30—40 km.

7. Din numărul total al informatoarelor, 6 și-au trăit majoritatea vieții în secolul al XIX-lea : Gastina Moldovan (fig. 1), Irina Moldovan (fig. 2), Irina Pop (fig. 3), Floare Borzan (fig. 4), Oană Taloș (fig. 6) și Oană Ortelecan (fig. 7). După date de proveniență orală, cea mai veche informatoare, Oană Taloș, despre care știm că și-a învățat o nepoată să colinde textul cercetat de noi, a trăit între 1823 și 1913 ; urmează Irina Moldovan, între 1826 și 1914, Floare Borzan, între 1843 și 1916, Gastina Moldovan, între 1852 și 1922, Irina Pop, între 1853 și 1933. Toate acestea reprezintă de la noi spre trecut a treia generație cunoscătoare a colindului și aproape toate l-au predat nepoatelor, care l-au adus pînă în zilele noastre.

Cele 6 informatoare locuiau în satul întins pe aproximativ 3 km, după o topografie relativă a satului, de la un cap la altul, la o distanță de 400—600 m. O contribuție foarte însemnată la perpetuarea cîntecului pare să fi avut Irina Moldovan. Ea l-a transmis prin 4 informatoare, dintre care însă doar una, astăzi decedată, a rămas în Prodănești. Celelalte trei se află în prezent în Ciglean, Cristolțel și Borza Cehului. Prin forța împrejurărilor, cele care au preluat textul l-au dus în trei localități diferite și, cu toate că ultimii 40—50 de ani nu reprezintă o epocă prea vie de transmitere a cîntecelor tradiționale, în singurul caz verificat de noi pînă acum,

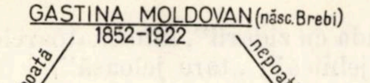

GASTINA MOLDOVAN (născ. Brebi)
1852–1922
nepoată
nepoată
SUSANA SILAGHI
a Găvriluchi
ANUÇA PĂUŞAN
a lui Coronaş

Fig. 1

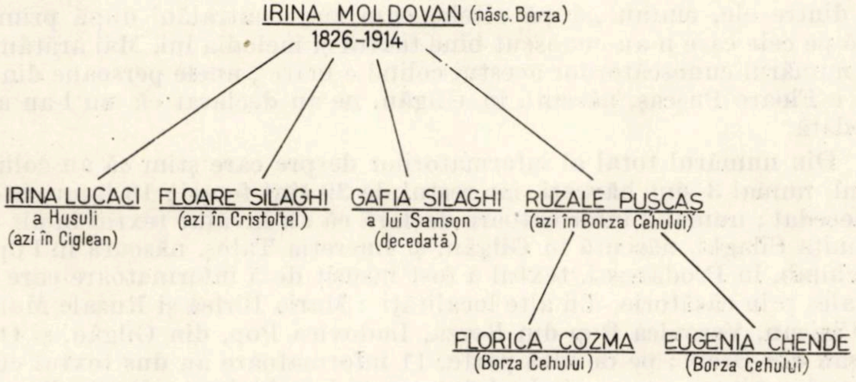

IRINA MOLDOVAN (născ. Borza)
1826–1914
IRINA LUCACI
a Husuli
(azi în Ciglean)
FLOARE SILAGHI
(azi în Cristolţel)
GAFIA SILAGHI
a lui Samson
(decedată)
RUZALE PUŞCAŞ
(azi în Borza Cehului)
FLORICA COZMA
(Borza Cehului)
EUGENIA CHENDE
(Borza Cehului)

Fig. 2

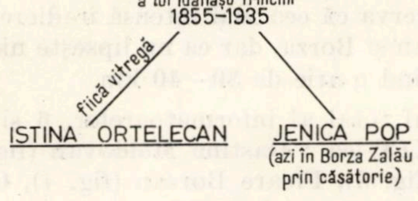

IRINA POP
a lui Iuănaşu Trinchii
1855–1935
fiică vitregă
ISTINA ORTELECAN
JENICA POP
(azi în Borza Zalău
prin căsătorie)

Fig. 3

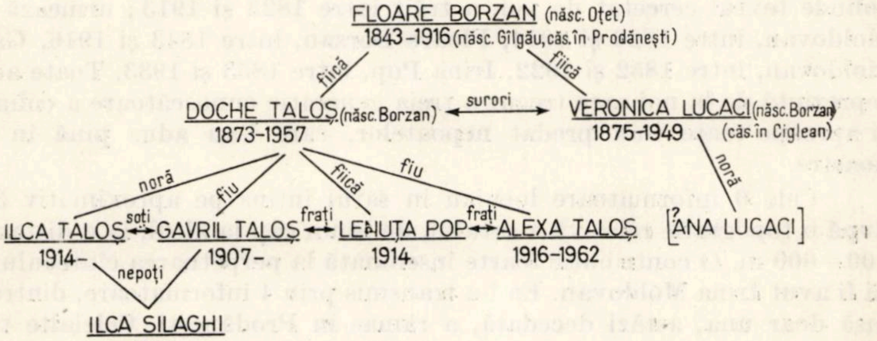

FLOARE BORZAN (născ. Oţet)
1843–1916 (născ. Gîlgău, căs. în Prodăneşti)
fiică
fiică
DOCHE TALOŞ (născ. Borzan)
1873–1957
surori
VERONICA LUCACI (născ. Borzan)
1875–1949 (căs. în Ciglean)
noră
noră
fiu
fiică
fiu
ILCA TALOŞ
1914–
soţi
GAVRIL TALOŞ
1907–
fraţi
LENUŢA POP
1914
fraţi
ALEXA TALOŞ
1916–1962
[ANA LUCACI]
nepoţi
ILCA SILAGHI
1932–
GHEORGHE SILAGHI
1928–

Fig. 4. Răspîndirea textului pe baza criteriului înrudirilor

cel din Borza Cehului, colindul a fost predat la încă două informatoare (fig. 2).

O contribuţie cu nimic mai prejos şi-a dat însă la perpetuarea textului şi Veronica Sechel, de la care l-au preluat 7 persoane, dintre care 4

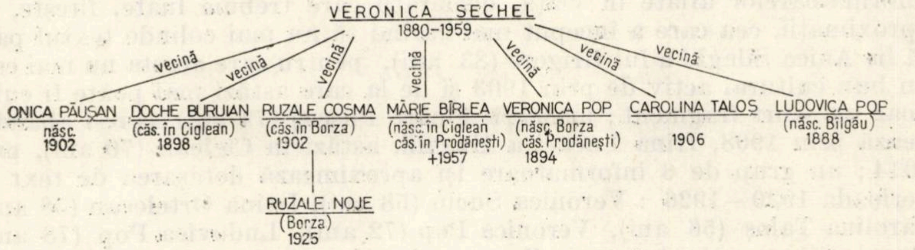

VERONICA SECHEL
1880-1959
vecină
vecină
vecină
vecină
vecină
vecină
vecină
ONICA PĂUŞAN
născ.
1902
DOCHE BURUIAN
(căs. în Ciglean)
1898
RUZALE COSMA
(căs. în Borza)
1902
MĂRIE BÎRLEA
(născ. în Ciglean
căs. în Prodăneşti)
+1957
VERONICA POP
(născ. Borza
căs. Prodăneşti)
1894
CAROLINA TALOŞ
1906
LUDOVICA POP
(născ. Bilgău)
1888
RUZALE NOJE
(Borza)
1925

Fig. 5 Răspîndirea textului pe baza criteriului vecinătăţilor

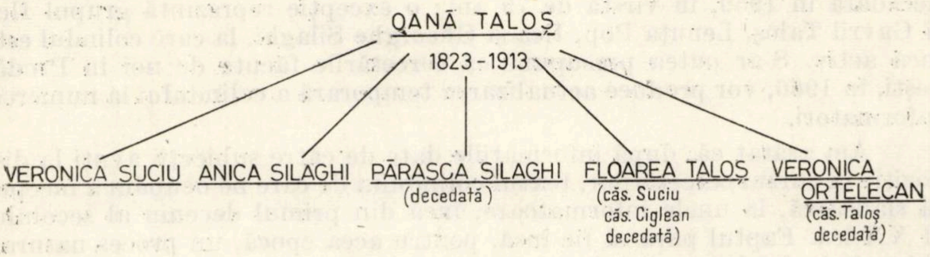

OANĂ TALOŞ
1823-1913
VERONICA SUCIU
ANICA SILAGHI
PĂRASCA SILAGHI
(decedată)
FLOAREA TALOŞ
(căs. Suciu
căs. Ciglean
decedată)
VERONICA
ORTELECAN
(căs. Taloş
decedată)

Fig. 6

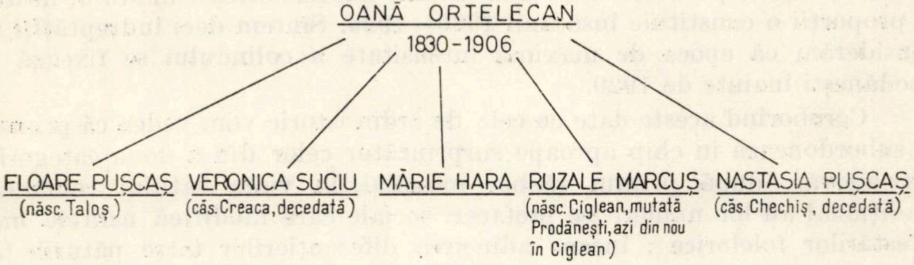

OANĂ ORTELECAN
1830-1906
FLOARE PUŞCAŞ
(născ. Taloş)
VERONICA SUCIU
(căs. Creaca, decedată)
MĂRIE HARA
RUZALE MARCUŞ
(născ. Ciglean, mutată
Prodăneşti, azi din nou
în Ciglean)
NASTASIA PUŞCAŞ
(căs. Chechiş, decedată)

Fig. 7

s-au născut în satele învecinate şi au ajuns în Prodăneşti prin căsătorie ; dintre celelalte, una s-a mutat în Borza vecină, unde a predat colindul încă unei persoane (fig. 5). Unele dintre informatoare relevă cît de „dragă" îi era „corinda" Veronicăi Sechel şi cu cîtă stăruinţă ţinea să o perpetueze de la an la an : „num-acęie să mńi-o zîceţ" — cerea ea la sărbători colindătoarelor, după cum îşi aminteşte Carolina Taloş.

Important este şi aportul Dochei Borzan, de la care au învăţat colindul 4 persoane (dintre care doi bărbaţi) ; de la acestea, colindul s-a transmis la alte două persoane din generaţia mijlocie (fig. 4).

Mai menţionăm contribuţia adusă de Oană Taloş şi Oană Ortelecan, care au transmis colindul la cîte 5 informatoare; dintre cele care au preluat colindul de la Oană Ortelecan, două l-au dus în Creaca şi Chechiş (fig.6,7).

8. Să vedem acum care sînt anii în care textul era foarte viu şi cum a scăzut treptat interesul pentru „corinda zîdarilor". După declaraţiile informatoarelor aflate în viaţă, declaraţii care trebuie luate, fireşte, ca aproximaţii, cea care a început mai curînd să nu mai colinde textul pare să fie Anica Silaghi a lui Grigore (83 ani), pentru care acesta nu mai este un bun cultural activ de prin 1903 şi de la care astăzi mai poate fi cules doar un scurt fragment; urmează Floare Puşcaş (74 ani), care-l abandonează prin 1908, Irina Lucaci a Husulii, astăzi în Ciglean (70 ani), prin 1914; un grup de 6 informatoare îşi aproximează detaşarea de text în perioada 1920—1926 : Veronica Suciu (58 ani), Istina Ortelecan (58 ani), Carolina Taloş (56 ani), Veronica Pop (72 ani), Ludovica Pop (78 ani), Ruzale Cosma, actualmente în Borza vecină (64 ani); în perioada 1930—1940 pare să abandoneze textul Dochia Buruian, aflată în prezent în Ciglean (68 ani); mai mult a dăinuit textul în Prodăneşti prin Veronica Sechel, decedată în 1959, în vîrstă de 79 ani; o excepţie reprezintă grupul Ilca şi Gavril Taloş, Lenuţa Pop, Ilca şi Gheorghe Silaghi, la care colindul este încă activ. S-ar putea presupune că cercetările făcute de noi în Prodăneşti, în 1966, vor produce actualizarea temporară a colindului la numeroşi informatori.

Am arătat că, după informaţiile date de către subiecţii avuţi la dispoziţie în cursul cercetărilor, textul colindului de care ne ocupăm a început să slăbească, la unele informatoare, încă din primul deceniu al secolului al XX-lea. Faptul pare să fie însă, pentru acea epocă, un proces natural, obişnuit în folclor, unii informatori depărtîndu-se cu vremea de anumite texte, din motive diferite; aşa cum unii informatori îşi însuşesc un text folcloric, alţii îl părăsesc. Perioada în care abandonarea colindului nostru ia proporţii o constituie însă anii 1920—1926. Sîntem deci îndreptăţiţi să considerăm că epoca de maximă intensitate a colindului se fixează în Prodăneşti înainte de 1920.

Coroborînd aceste date cu cele de ordin istoric vom vedea că primele se subordonează în chip aproape surprinzător celor din a doua categorie. Într-adevăr, după primul război mondial, în viaţa satului românesc tradiţional au loc numeroase prefaceri sociale care modifică cadrele manifestărilor folclorice : începe adîncirea diferenţierilor între păturile ţărăneşti, ca şi plecarea spre Bucureşti, Ploieşti, Cisnădie, a multor ardeleni. Multe dintre informatoare datează abandonarea colindului cam la căsătoriile lor şi o explică mai ales prin greutăţile şi neajunsurile pe care le-au avut după acest eveniment.

9. Împrejurările care favorizează însuşirea unui text folcloric sînt — fireşte, în cazul unor persoane cu aptitudini artistice — în primul rînd vecinătăţile şi înrudirile, la care trebuie să adăugăm apropierea de vîrstă. Pentru prima situaţie e ilustrativ cazul Veronicăi Sechel, de la care au învăţat colindul 7 persoane mai toate locuind în apropiere de ea; pentru cunoaşterea importanţei înrudirilor în perpetuarea textului cercetat e semnificativ cazul Floarei Borzan. Criteriul apropierii de vîrstă e mai puţin

evident deoarece e cuprins adeseori în primele două; cu alte cuvinte, rareori se întîmplă ca apropierea de vîrstă să fie singurul element care să explice însuşirea de către cineva a unui text de la o anumită persoană.

★

Lucrarea noastră ar putea înfăţişa în continuare rezultatele obţinute din studierea filologică a variantelor înregistrate. Aceasta ar lua însă un spaţiu tipografic destul de mare şi n-ar aduce lucruri importante pentru folclorist, deoarece textul colindului e deosebit de unitar din punctul de vedere al motivelor poetice pe care le cuprinde. Avînd în vedere toate acestea, ca şi faptul că o variantă din Prodăneşti a fost publicată anterior în această revistă[2], ne-am mulţumit aici cu prezentarea problemelor pe care le ridică frecvenţa şi istoria colindului, pe parcursul a mai bine de 150 ani.

OBSERVATIONS SUR LA FRÉQUENCE D'UNE COLINDA AU VILLAGE DE PRODĂNEŞTI—DÉPART. DE SĂLAJ

Examinant de près chacune des 102 maisons du village de Prodăneşti, département de Sălaj, l'auteur constate la fréquence de la colindă « de la femme murée », établit la contribution de ce village à la diffusion de ce chant dans d'autres localités, identifie les informateurs connaissant le texte (à partir de la I^re^ moitié du XIX^e^ siècle), et enfin, fait aussi quelques remarques en ce qui concerne l'oubli de ce texte.

Voici les conclusions les plus importantes de l'auteur à l'égard du texte:

1) il fait partie du répertoire féminin des colinde et se situe parmi d'autres sept chants du même genre, tous ayant un contenu tragique;

2) il ne connaît aucune spécialisation, quant à la personne à qui on la chante, pouvant être interprétée aussi bien dans la maison d'un agriculteur, que chez un berger, un maçon, etc.;

3) il est interprété pendant le jeûne d'avant Noël, et jusqu'à l'Epiphanie;

4) il est appris surtout pendant les veillées d'hiver, par les jeunes filles de 10 à 20 ans;

5) sur 42 informateurs identifiés dans le village de *Prodăneşti*, il n'y a que deux qui connaissent le texte d'autres localités; en échange, 5 personnes venues d'autres localités l'ont appris à Prodăneşti, et 11 autres, natives de Prodăneşti, l'ont diffusé à des habitants de 6 villages des environs de cette localité.

6) l'intensité et la fréquence maximales de cette colindă dans le village de Prodăneşti-Sălaj, se situe avant 1920, pour s'atténuer sensiblement après cette date.

---

[2] Cf. „*Revista de folclor*" 7 (1962), nr. 1—2, p. 24—25.

STADIUL ACTUAL AL CÎNTECULUI EPIC ÎN ȚARA LOVIȘTEI

CONSTANTIN ERETESCU

Țara Loviștei nu a fost obiectul unor cercetări folclorice sistematice. V. Vîrcol, într-o lucrare consacrată graiului vîlcean [1], își extinde cercetările de teren pînă în satul Cîineni din extremitatea zonei Țara Loviștei, de unde culege un număr de cinci cîntece epice [2]. Cu totul accidental, cu aproximativ trei decenii în urmă, au fost culese cîteva piese muzicale din perimetrul istoric al acestei zone [3] (Copăceni, Săliștea), dar, în mod sigur, ele nu au fost rezultatul unor culegeri de teren. Abia în 1960 (Mălaia) și apoi în 1965 (Podeni, Bumbuiești, Boișoara) se întreprind deplasări pentru cercetarea folclorului loviștean și, deși aceste culegeri vizau probleme speciale, sînt înregistrate și două cîntece epice. Ancheta folclorică întreprinsă în iulie 1968 în Țara Loviștei a încercat o cuprindere de ansamblu a fenomenului folcloric, dînd atenție, cum era și firesc, și repertoriului și circulației cîntecului epic. Cercetarea, tardivă, a dus la depistarea unui număr de 15 subiecte distincte (culese în 33 variante). Tot în 1968 a mai avut loc, în aceeași parte a țării, o culegere de folclor al cărei rezultat a fost atestarea a încă trei variante de cîntece epice identificate anterior.

Ca rezultat al investigațiilor efectuate, cîntecul epic în Țara Loviștei [4] se prezintă, sub aspectul repertoriului, după cum urmează [5]:

---

[1] *Graiul din Vîlcea*, București, Socec, 1910. Publicațiunile Societății Filologice.

[2] *Iancu Jianu* (*op. cit.*, p. 23 — 25), *Radu Groșanu* (p. 22 — 23), *Codreanu* (p. 29 — 30), *Coman* (p. 31), *Dăian* (p. 30).

[3] Avem în vedere zona așa cum a fost circumscrisă de I. Conea, *Țara Loviștei, Geografie istorică*, București, 1935, p. 111 — 113, cuprinzînd următoarele localități: Băiașu, Blănoiu, Bolovanu, Boișoara, Bradul, Bratovoești, Brezoiu, Bumbuiești, Cîineni, Curtea de Argeș, Curtea de Vîlcea, Călinești, Ciunget, Clocotici, Copăceni, Corbu, Cucoi, Drăgănești, Găujani, Godeni, Greblești, Gruiu Lupului, Gura Lotrului, (Golotreni), Mlăceni, Mălaia, Oromești, Perișani, Podeni, Poiana, Pripoare, Proieni, Racovița, Robești, Rudari, Sărăcinești, Săliștea, Secăturile, Surdoiu, Spinu, Titești, Văratica, Voineasa.

[4] Cercetarea nu a fost făcută în întreaga zonă Loviște, ci numai în satele Boișoara, Bumbuiești, Cucoi, Găujani, Gruiu Lupului, Mlăceni, Mălaia, Voineasa. Observațiile care vor fi formulate în rîndurile de mai jos se cer ca atare apreciate ca preliminare. Satele cercetate întrunesc însă condițiile unui eșantion probatoriu, de aceea, fără să fie definitive, rezultatele obținute pot fi considerate concludente pentru întreaga zonă.

[5] Cf. fgr. 1 — 14807, mg. 1 — 3609. Repertoriul reprodus cuprinde următoarele indicații: numărul curent, căruia i se subsumează variantele, datele indicative după *Indicele tematic al cîntecelor epice românești* întocmit de Al. Amzulescu (*Balade populare românești*, E.P.L., 1964,

Rev. etn. folc., tom 16, nr. 1, p. 49—59, București, 1971

1. (I, 4) — *La fîntîna Gerului*, mg. 3596 II b, inf. Gică Dăvidaru, 60 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

— *La fîntîna Gerului*, mg. 3596 II c, id.;

2. (+) — *Cîntec pentru alungarea zmeilor*, mg. 3598 II b. inf. Timiş Maria, 45 a., ţ., Boişoara, 26.VII.1968, culeg. M. Pop, C. Tăutu;

— *Cîntec pentru alungarea zmeilor*, mg. 3598 II c, id.;

3. (II, 1, 53) — *A Cherii*, mg. 3601 I b, Lina lui Lisei Popa, 85 a., ţ., Găujani, Boişoara, 24.VII.1968, culeg, C. Tăutu, C. Eretescu;

4. (II, 1, 54) — *Ilincuţa*, mg. 3585 II a, inf. Cenuşă Achim, 46 a., ţ., Boişoara, 21.VII.1968, culeg. C. Tăutu;

— *Ilincuţa Şandrului*, mg. 3599 II b, inf. Mihai Sevastiţa, 12 a., ţ. Boişoara, 26.VII.1968, culeg C. Tăutu, M. Buga;

— *Ilincuţa*, mg. 3601, I.f. inf. Lina lui Lisei Popa, 85 a., ţ., Găujani, Boişoara, 24.VII.1968, culeg. C. Tăutu C. Eretescu;

5. (II, 2, 88) — *Corbea*, mg. 3560 I g, inf. Talpoş Gr. Petre, 53 a., ţ., Gruiul Lupului, Racoviţă, 20.X.1968, culeg. C. Mohanu;

— *Corbea*, mg. 3596 II a, inf. Gică Dăvidaru, 60 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

— *Corbea*, mg. 3597 I b — II a. inf. Gh. Tantana, 52 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

— *Corbea*, mg. 3601 I a, inf. Lina lu Lisei Popa, 85 a., ţ., Găujani, Boişoara, 24.VII.1968, culeg. C. Tăutu, C. Eretescu;

6. (II, 2, 95) — *Bogatul şi săracul*, mg. 3594 I d., inf. Ion Vîlcu, 41 a., ţ., Boişoara, 24.VII.1968, culeg. M. Buga, C. Eretescu;

7. (II, 2, 97) — *Iancu Jianu* mg. 3594 I a, inf. Ion Vîlcu, 41 a., Boişoara, 24.VII.1968, culeg. M. Buga, C. Eretescu;

8. (II, 2, 134) — *Cîntecul lui Stanciu*, mg. 3597, I a. inf. Gică Dăvidaru, 60 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

9. (II, 2, 161) — *Radu mamii*, mg. 3594 I e, inf. Ion Vîlcu, 41 a. ţ., Boişoara, 24.VII.1968, culeg. M. Buga, C. Eretescu;

— *A lu Radu*, mg. 3595 II c, inf. Gică Dăvidaru, 60 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

---

vol. I, p. 105 — 234); semnul + marchează existenţa unui cîntec epic neatestat în indicele tematic amintit; titlul cîntecului epic, indicaţiile: nr. de magnetofon după A.I.E.F., numele informatorului, vîrsta, profesiunea [lăutar (l.), ţăran (ţ)], locul şi data culegerii, precum şi numele culegătorului.

Dat fiind că lucrarea lui V. Vîrcol, apărută în 1910, nu ilustrează stadiul actual al cîntecului epic în Ţara Loviştei, am alcătuit repertoriul neţinînd seama de această culegere, urmînd ca în cursul studiului să ne folosim de acest fond exclusiv ca termen de referinţă.

— *A lu Radu*, mg. 3597 II c, inf. Gh. Tantana, 52 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

10. (III, 196) — *Pe-un picior de plai* (cîntec-baladă) mg. 2958 I c, inf. Mihai Haralambie, ţ., 67 a., Podeni; 22.XII. 1965, culeg. O. Bîrlea;

— *Mioriţa*, mg. 3559 I j, inf. Văcăruş I. Maria, 75 a., Bumbuieşti, Boişoara, 19.X.1968, culeg. C. Mohanu;

— *Mioriţa*, mg. 3592 II a, inf. Maria Mandea, 83 a., ţ., Găujani, Boişoara, 23. VII.1968, culeg. M. Pop;

— *Mioriţa*, mg. 3601 I e, inf. Lina lu Lisei Popa, 85 a., ţ., Găujani, Boişoara, 24.VII.1968, culeg. C. Tăutu, C. Eretescu;

11. (V, 1, 242) — *Milea*, mg. 3588 II a, inf. Nicolae Poponea, 48 a., ţ., Boişoara, 23.VII.1968, culeg. C. Tăutu, C. Eretescu;

— *Milea*, mg. 3596 I a, inf. Gică Dăvidaru, 60 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII. 1968, culeg. C. Eretescu;

— *Milea*, mg. 3599 II f., — 3600 I a, inf. Gh. Văcăruş (Gheorghiţă Chiprian) 58 a., l., Boişoara, 27.VII.1968, culeg. M. Buga;

— *Milea*, mg. 3601 I d, inf. Lina lu Lisei Popa, 85 a., ţ., Găujani, Boişoara, 24.VII.1968, Culeg. C. Tăutu, C. Eretescu;

12. (V, 1, 246) — *La fîntîna cu doi brazi*, mg. 3585 II b, inf. Achim Cenuşă, 46 a., t., Boişoara, 21.VII.1968, culeg. C. Tăutu;

13. (V, 2, 286) — *Ghiţă Cătănuţă*, mg. 3561 I d, inf. Ilie Gălăţescu, 84 a., ţ., Valea Lotrului, Voineasa, 22.X.1968 culeg. C. Mohanu;

— *Ghiţă Cătănuţă*, mg. 3587 I e, inf. Maria Mandea, 83 a., ţ., Găujani, Boişoara, 22. VII.1968, culeg. M. Pop.

— *Ghiţă Cătăniţă*, mg. 3594 II j, inf. Ion Ruhat, 58 a., ţ., Boişoara, 24.VII.1968, culeg. M. Buga;

— *Ghiţă Cătănuţă*, mg. 3596 I b, inf. Gică Dăvidaru 60 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

— *Ghiţă Cătăniţă*, mg. 3597 II d, inf. ? (f), ţ., culeg. M. Buga;

— *Ghiţă Cătăniţă*, mg. 3599 I d, inf. Maria Timiş, 45 a., ţ., Boişoara, 26.VII.1968, culeg. M. Buga;

— *Ghiţă Cătăniţă*, mg. 3601 I c, inf. Lina lui Lisei Popa, 85 a., ţ., Găujani, Boişoara, 24.VII.1968, culeg. C. Tăutu, C. Eretescu;

14. (V, 2, 290) — *Uncheşeii*, mg. 3595 II a., inf. Florica Ruhat, 56 a., ţ., Boişoara, 24.VII.1968, culeg. M. Buga;

— *Uncheşeii*, (*Cîntecul prizonierului*), mg. 3597 II b, inf. Gh. Tantana, 52 a., l., Cucoi, Perişani, 25.VII.1968, culeg. C. Eretescu;

15. (VI, 339) — *Focul de la Costeşti*, mg. 3593 II a inf. Florica Ruhat, 56 a., ţ., Boişoara, 24.VII.1968 culeg. M. Buga;

16. (+) — *Cînd eram la 63*, mg. 2410 I a, inf. Gh. Bidiligă, 50 a., l., Mălaia, 8.XI.1960, culeg. A. Bucşan.

Degajăm, pe baza analizei repertoriului de cîntece epice reprodus mai sus, un număr de observații :

1. Cîntecele epice constituind repertoriul actual atestat pentru Țara Loviștei se grupează pe cicluri[6] astfel :

		Total teme	*Teme atestate*
I	Fantastice	36	2 (4 var.)
II	Vitejești	159	7 (14 var.)
III	Păstorești	14	1 (4 var.)
	Despre curtea feudală	25	—
	Familiale	89	4 (14 var.)
	Jurnale-orale	29	2 (2 var.)
		352	16 (38 var.)

Repartizarea pe cicluri a cîntecelor epice atestate îngăduie cîteva prime constatări :

a) Cîntecul epic este o categorie folclorică vie în zona cercetată ; repertoriul de circulație este format din 16 subiecte. Desigur, privit în sine, repertoriul este mic. El este cu atît mai modest cu cît a fost alcătuit ca urmare a mai multor investigații desfășurate în localități diferite. Ar putea părea chiar ca fiind neînsemnat dacă avem în vedere faptul că sînt cunoscuți în zilele noastre informatori al căror repertoriu curent este de 30 — 40 cîntece epice diferite. În condițiile unui indice tematic al cîntecelor epice românești cuprinzînd peste 352 subiecte [7], repertoriul loviștean studiat apare cu desăvîrșire lipsit de importanță. Totuși evaluarea exactă a dimensiunii și caracteristicilor repertoriului avut în discuție poate fi făcută numai ținîndu-se seama de o serie de factori. În primul rînd, indicele tematic luat ca termen de comparație cuprinde toate cîntecele epice românești, atît cele dispărute și atestate numai în publicații, cît și cele aflate în circulație. Indicele respectiv se referă la cuprinsul întregii țări. În spațiul unei singure zone nu au fost și nu sînt cunoscute toate cîntecele epice aflate încă în circulație. Aceasta face ca repertoriul viu de cîntece bătrînești al unei zone să fie substanțial mai mic decît repertoriul cuprins în indicele tematic. În al doilea rînd, colportarea cîntecelor epice în zonele de circulație intensă a acestui gen (de ex. Valea Dunării) se face de către o categorie cu totul restrînsă de oameni-lăutarii. În genere comunitatea cunoaște, și mai ales recunoaște, repertoriul de circulație. Localnicii știu să ceară executarea unui anumit cîntec epic, urmăresc pe executantul lăutar, îl pot opri, în cazul în care acesta încearcă să elimine episoade ale cîntecului epic, impunîndu-i o execuție corectă [8]. Dar, în ciuda cunoașterii intime a repertoriului, executarea intră în sarcina exclusivă a lăutarilor, colectivitatea țărănească rezumîndu-se la receptarea acestuia. Menționăm că în zonele unde colectivitatea țărănească are un rol pasiv, ocaziile de interpretare ale cîntecului epic se centrează în jurul nunții. Nu aceeași este situația în Țara Loviștei în zilele noastre. Aici, ca pretutindeni de altfel, există lăutari în repertoriul cărora intră şi cîntece epice care, la cerere, pot fi interpretate. Executarea baladelor nu este însă necesară desfăşurării ospăţului de la nuntă. Ocaziile de interpretare ale cîntecelor epice nu se reduc la momentul nunţii în zona cercetată. Claca, şezătoarea, pauza la lucrul cîmpului etc. reprezintă pentru ţăranii lovişteni prilejuri de interpretare a cîntecului epic [9]. Aceasta face ca executantul acestui gen să fie altul decît executantul din zonele de circulaţie intensă a cîntecului epic. În Ţara Loviştei ţăranul este esenţialmente interpretul cîntecelor epice. Funcţionalitatea lor se schimbă, ele nu mai sînt cultivate într-un cadru special, nu mai sînt oferite ca „spectacol" ; interpretate într-un cadru restrîns, ele se asimilează ca funcţie cîntecelor lirice [10]. Rezultat al acestui fapt este colportarea unui număr restrîns de subiecte de către mai mulţi informatori ; procesul este invers în raport cu Valea Dunării, luată de noi ca termen de comparaţie. Circulaţia repertoriului restrîns este mai intensă şi compensează pe această cale repertoriul amplu al zonei amintite.

---

[6] Clasificarea cîntecelor epice pe cicluri urmează clasificarea lui Al. Amzulescu, *op. cit.*, vol. I, p. 99.

[7] V. Al. Amzulescu, *Indicele tematic* . . . .

[8] Lăutarul Gh. Tantana mărturisește : ,,Dacă greșești un cuvînt mesenii te și bat, iese cu caftealǎ dacă scoți rasol '' (cf. fișă mg. 3597 I b).

b) Zona Ţara Loviştei aflată în extrema nord-vestică a Munteniei a avut din totdeauna drumuri de acces din şi către Transilvania (atît direct peste munţi cît şi pe Valea Oltului). Ea a avut de asemenea şi relaţii stabile cu Argeşul. Ar fi fost de presupus de aceea existenţa unui repertoriu care să concorde cu dispunerea geografică a zonei. Repertoriul identificat atestă însă apartenenţa integrală a Ţării Loviştei la zona folclorică argeşeană[11].

c) În repertoriul de cîntece analizat s-a menţinut o piesă extrem de rară (*La fîntîna gerului*) şi a fost atestat un cîntec epic total necunoscut (*Cîntec pentru alungarea zmeilor*). Aceste piese aparţin ciclului fantastic, ciclu care înglobează cîntecele epice cu cea mai mare vechime din punct de vedere istoric.

d) Ciclul cîntecelor epice vitejeşti, de asemenea de mare arhaicitate, este cel mai bine reprezentat, atît ca număr de subiecte cît şi ca număr de variante, deci ca circulaţie reală.

Prezenţa în repertoriul actual a unor piese foarte vechi, unele dintre ele conservate în variante de mare valoare artistică, ne îngăduie să presupunem că într-un trecut nu prea îndepărtat repertoriul loviştean era sensibil mai amplu, cuprinzînd şi alte cîntece epice aparţinînd aceloraşi cicluri. Această presupunere este întărită de culegerea lui V. Vîrcol, ale cărei piese aparţin ciclului de cîntece epice vitejeşti (II, 2, 97 *Iancu Jianu* ; II, 2, 118 *Radu Groşanu* ; II, 2, 119 *Codreanu* ; II, 2, 120 *Coman* ; II, 3, 190 *Dăian*). Menţionăm că, cu excepţia cîntecului despre *Iancu Jianu*, regăsit şi în repertoriul de cîntece epice în circulaţie, celelalte patru nu au mai fost atestate.

---

[9] V. şi Al. Amzulescu, *Balada populară în Muscel*, în *Studii de folclor şi literatură*, E.P.L., 1968, p. 270 şi urm.

[10] Astfel, lăutarul Gh. Tantana declară că în anii de după ultimul război mondial cîntecul epic *Uncheşeii* a fost brusc soclicitat de către ascultărori. Cîntecul a primit numele de *Cîntecul prizonierului*, şi vreme de mulţi ani a fost cerut cu insistenţă. Însuşit de foarte mulţi, el era interpret în cele mai diferite ocazii. Este evident că în cazul de faţă o realitate istorică a dat o viaţă şi un circuit nou unui cîntec epic. Nu acesta este cazul întregului repertoriu. Exemplul este ilustrativ însă pentru schimbarea de funcţie a unor piese din repertoriul epicii versificate.

[11] Nu se poate spune însă acelaşi lucru şi despre aspectul muzical al cîntecelor epice de factură argeşeană. Cele mai multe dintre melodii sînt fie transilvănene, fie de factură transilvăneană, excepţie făcînd melodiile cîntecelor epice interpretate de lăutari ; aceştia au preluat melodica cîntecelor bătrîneşti argeşene şi olteneşti.

e) Ciclul jurnalelor-orale, de dată recentă, este slab reprezentat și neproductiv. Firește nu este exclusă posibilitatea înregistrării în viitor a unui număr oarecare de piese aparținînd acestui ciclu, fără ca observația făcută să-și piardă valabilitatea. Ea pornește de la faptul că jurnalele orale au cunoscut o răspîndire mai intensă într-un moment în care genul în ansamblu intrase deja în dezagregare în zona Loviștei. Este motivul pentru care în acest perimetru nu sînt cunoscute creații tratînd evenimente locale. Ciclurile cîntecelor epice păstorești, despre curtea feudală[12] și cele familiale sînt reprezentate întru totul proporțional față de ansamblul repertoriului.

Putem presupune pe baza celor de mai sus că repertoriul, mult mai amplu în trecut[13], a conservat în mod accidental un număr de piese în dauna altora; procesul de decădere a genului și de dezagregare a repertoriului a început cu multă vreme în urmă, dovadă fiind neproductivitatea jurnalelor-orale.

2. Cele 38 variante înregistrate au fost culese de la 18 informatori[14]. Informatorul cu cel mai amplu repertoriu a fost Lina lu Lisei Popa, 85 a. (*Găujani*), cu 6 piese (*A Cherii*, *Ilincuța*, *Corbea*, *Miorița*, *Milea*, *Ghiță Cătăniță*), și Gică Dăvidaru, 60 a. (Cucoi, Perișani), de asemenea cu 6 piese (*La fîntîna Gerului*, *Corbea*, *Cîntecul lui Stanciu*, *A lui Radu*, *Milea*, *Ghiță Cătăniță*); 9 informatori nu au putut furniza fiecare mai mult de un singur cîntec epic (Mihai Haralambie — *Pe-un picior de plai*, Mihai Sevastița — *Ilincuța Șandrului*, Ilie Gălățescu — *Ghiță Cătănuță*, Nicolae Poponea — *Milea*, Ion Ruhat — *Ghiță Cătăniță*, Talpoș Gr. Petre — *Corbea*, Gh. Văcăruș — *Milea*, Maria I. Văcăruș — *Miorița*, ? — *Ghiță Cătăniță*). Media statistică de 2 piese cunoscute de către un informator exprimă realitatea gradului de cunoaștere a cîntecului epic în zonă.

Sub aspectul profesiunii, informatorii care au servit la culegerea cîntecelor epice se grupează astfel: 4 lăutari (Gh. Bidiligă, Gică Dăvidaru, Gh. Tantana, Gh. Văcăruș) și 14 țărani (Achim Cenușă, Mihai Haralambie, Sevastița Mihai, Maria Mandea, Ilie Gălățescu, Lina lu Lisei Popa, Nicolae Poponea, Florica Ruhat, Ion Ruhat, Petre Gh. Talpoș, Maria Timiș, Maria I. Văcăruș, Ion Vîlcu, ?). Criteriul profesiunii nu este determinant, așa cum am arătat deja, pentru bogăția repertoriului. Informatorul cel mai bun din punctul de vedere al varietății repertoriului este în egală măsură un țăran și un lăutar. Asamblat, repertoriul tuturor lăutarilor anchetați nu ocupă de altfel decît jumătate (8 piese) din repertoriul identificat în zonă.

Repartizarea pe sexe a informatorilor țărani este următoarea: dintre cei 14 informatori 7 au fost bărbați și 7 femei (vezi lista de mai sus). Această constatare poate primi două explicații diametral opuse. Atestarea prezenței masive a femeilor ca interprete ale cîntecului epic vine să infirme afirmații anterioare care considerau că executanți ai genului sînt esențialmente bărbații. Afirmațiile la care ne referim pot fi într-adevăr valabile pentru zonele în care cîntecele epice sînt interpretate la masa mare a nunții de către lăutari. Dar nefiind obligatorie respectarea acestei condiții pentru interpretare, fiind admisă posibilitatea executării în multiple împrejurări a cîntecelor epice, femeile au preluat repertoriul căruia i-au aplicat un regim asemănător repertoriului de cîntece lirice. Acest fenomen a avut loc în mod cert cu cel puțin o jumătate de secol în urmă, din moment ce informatoare vîrstnice (peste 80 de ani) au furnizat cîntece epice. (Este admisă concluzia potrivit căreia repertoriul folcloric al unui individ se cristalizează în tinerețe ; după căsătorie el își îmbogățește numai accidental și cu elemente neesențiale fondul de informație folclorică dobîndit în prima parte a vieții [15].) Cel de-al doilea punct de vedere ar putea fi exprimat astfel : femeile nu au preluat un repertoriu lăutăresc într-un moment de desuetudine al acestuia. Decăderea acestui gen nu se datorează lăutarilor care, saturați de infinite reluări ale acelorași piese, abandonează întregul repertoriu, ci ascultătorilor a căror mentalitate evoluată percepe genul ca anacronic, nu-l mai solicită și în final îl părăsesc. Dar, între receptorii cîntecului epic se numără deopotrivă bărbații ca și femeile. În acest caz pot fi admise două ipoteze : fie că mentalitatea femeilor a evoluat într-un alt ritm, mai lent, în comparație cu mentalitatea bărbaților, fie că femeile nu au preluat repertoriul de cîntece epice pentru că el a circulat din totdeauna în mediul țărănesc. Prima ipoteză este respinsă de constatarea că interpreții-bărbați sînt egal de numeroși ca interpretele-femei. În acest caz nu rămîne de admis decît ipoteza a doua, sesizată dinainte, fără precizarea necesară că genul a circulat în egală măsură în rîndul femeilor ca și al bărbaților. În sprijinul acestei concluzii poate fi citată afirmația inf. Lina lu Lisei Popa, care întrebată fiind unde și-a însușit repertoriul declară : ,,în șezătoare, de la femei bătrîne care nu știau carte'' [16], precum și ,,de cînd eram fată, de la femeile bătrîne în șezătoare'' [17]. O altă informatoare, Maria Timiș, solicitată să răspundă la aceeași întrebare, răspunde : ,,de la mama ; ni-l cînta acasă'' [18].

---

[12] Din ciclul *despre curtea feudală* nu a putut fi notat decît un fragment din cîntecul epic *Meșterul Manole*, deși în mod normal acesta ar fi trebuit să fie bine cunoscut în această zonă.

[13] În această privință afirmația lăutarului Gică Dăvidaru este limpede și, fără îndoială, exagerată: „Înainte nu era decît cîntece bătrînești" (cf. fișă mg. 3596 I b).

[14] Așa cum rezultă din fișele de informator, atît țăranii cît și lăutarii chestionați sînt născuți în satele din zona cercetată. În felul acesta informațiile obținute exprimă corect situația cîntecului epic loviștean.

Dacă mai luăm în considerație faptul că femeile au furnizat 9 subiecte diferite de cîntece epice în 16 variante (față de 9 subiecte în 10 variante înregistrate de la bărbați și 8 subiecte în 12 variante înregistrate de la lăutari), devine demn de studiat rolul femeilor în perpetuarea cîntecului epic în zona studiată și, în genere, rolul ei în procesul de transmitere a fenomenului de cultură.

Participarea celor trei grupe de informatori la ansamblul cîntecelor epice culese poate fi exprimată în tabelul de mai jos, care ne îngăduie să constatăm că repertoriul informatorilor-femei este mai bine reprezentat ca număr de subiecte, în comparație cu repertoriul celorlalte grupe de informatori, precum și faptul că acesta are o circulație mai intensă : Repertoriul,

---

[15] V. Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, E.P.L., vol. I, 1966, *Introducere*, p. 20.

[16] Cf. fișă mg. 3601 I e.

[17] Cf. fișă mg. 3601 I a.

[18] Cf. fișă mg. 3598 II c și fișă mg. 3561 I d.

	Lăutari	Bărbaţi	Femei
1	1 (2 var.)		
2			1(2 var)
3			1 (1 var..)
4		1 (1 var.)	1 (2 var.)
5	1 (2 var.)	1 (1 var.)	1 (1 var.)
6		1 (1 var.)	
7		1 (1 var.)	
8	1 (1 var.)		
9	1 (2 var.)	1 (1 var.)	
10		1 (1 var.)	1 (3 var.)
11	1 (2 var.)	1 (1 var.)	1 (1 var.)
12		1 (1 var.)	
13	1 (1 var.)	1 (2 var.)	1 (4 var.)
14	1 (1 var.)		1 (1 var.)
15			1 (1 var.)
16	1 (1 var.)		

mult prea restrîns, nu ne permite să punem în discuţie o eventuală specificitate a repertoriului aflat în circulaţie în rîndul femeilor. Nu este exclusă însă o anume preferinţă a acestora pentru cîntecele epice din ciclul familial.

Un ultim aspect, care menită să fie semnalat, priveşte vîrsta informatorilor. Cei 18 informatori folosiţi aparţin următoarelor grupe de vîrstă :

pînă la 25 ani —1
între 25—50 ani —5
peste 50 ani —12

Graficul exprimă pregnant situaţia actuală a circulaţiei cîntecului epic în Ţara Loviştei. El s-a retras în mediul maturilor şi mai ales al vîrstnicilor, care îl pot reproduce, dar pentru care acesta nu mai reprezintă un repertoriu activ. Tineretul nu-l cunoaşte ; mai mult, se dezinteresează de existenţa genului. Apare evident că, o dată cu dispariţia generaţiei actuale de bătrîni, cîntecul epic, fără să dispară propriu-zis din viaţa comunităţii ţărăneşti din zona cercetată, îşi va reduce simţitor repertoriul, urmînd ca generaţia actualmente tînără să desăvîrşească procesul dispariţiei lui. Reproducem spre ilustrare repertoriul cîntecelor epice după generaţii :

peste 50 ani	*între 25—50 ani*	*sub 25 ani*
La fîntîna Gerului	*Cîntec pentru alungarea zmeilor*	*Ilincuța*
A Cherii	*Ilincuța*	
Ilincuța	*Bogatul și săracul*	
Corbea	*Iancu Jianu*	
Cîntecul lui Stanciu	*Radu mamii*	
A lu Radu	*Milea*	
Miorița	*La fîntîna cu doi brazi*	
Milea	*Ghiță Cătănuță*	
Ghiță Cătănuță		
Uncheșeii		
Focul de la Costești		
Cînd eram la 63		

Din moment ce procesul abandonării cîntecului epic este de dată mai veche, putem presupune existența unui repertoriu mai amplu la generația imediat anterioară. Important de semnalat este că actul părăsirii cîntecului epic nu caracterizează exclusiv generația tînără. În cazul ei faptul este evident și mărturisit. El afectează însă și generația vîrstnicilor. Comparînd repertoriul celor două generații, care dețin cîntece epice, se poate constata că repertoriul generației de mijloc conține nu mai puțin de 4 piese (*Cîntec pentru alungarea zmeilor*, *Bogatul și săracul*, *Iancu Jianu*, *La fîntîna cu doi brazi*) necunoscute vîrstnicilor anchetați, dar cu siguranță cunoscute între membrii aceleiași generații sau de membrii generației imediat anterioare, cei de la care cei maturi au învățat. Aceasta confirmă pierderea constantă a unor piese din repertoriul de cîntece la fiecare nivel al generațiilor.

3. Repertoriul de cîntece epice al lăutarilor conține numai trei piese necunoscute mediului țărănesc : *La fîntîna Gerului*, *Cîntecul lui Stanciu*, *Cînd eram la 63* ; repertoriul țărănesc conține însă nu mai puțin de 8 piese (*Cîntec pentru alungarea zmeilor*, *A Cherii*, *Ilincuța*, *Bogatul și săracul*, *Iancu Jianu*, *Miorița*, *La fîntîna cu doi brazi*, *Focul de la Costești*) necunoscute lăutarilor. Un număr de 5 piese (*Corbea*, *Radu mamii*, *Milea*, *Ghiță Cătănuță*, *Uncheșeii*) formează repertoriul comun. Informațiile deținute nu sînt întru totul concludente pentru că obiect al anchetei noastre l-a format un grup restrîns de lăutari în comparație cu numărul celorlalți informatori. (Proporția este apropiată totuși de realitate dat fiind că între cunoscătorii de cîntece epice numărul acestora este sensibil mai mic decît al informatorilor-țărani.) În sfîrșit, o evaluare a repertoriului țărănesc în comparație cu cel lăutăresc nu este concludentă pentru că lăutarii sînt, la rîndul lor, în majoritatea cazurilor țărani, deci formați la aceeași sursă folclorică ca și informatorii-țărani.

În lumina amendamentelor enunțate, chestiunea raportului lăutar-țăran nu se va mai pune în termenii cu care ne-a obișnuit literatura de specialitate [19]. Desigur că sursa de formare a lăutarilor într-o serie de cazuri nu este țărănească. Dar, în aceste cazuri chiar, rezultatele obținute nu sînt străine și cu atît mai puțin opuse conceptului de folclor țărănesc. De aceea, în aprecierea repertoriului și stilului cîntecelor epice lăutărești și țărănești, trebuie avută în vedere, credem, posibilitatea unui schimb reciproc de repertoriu, de la lăutar la mediul țărănesc și de la aceste din urmă către lăutar, prin infuziuni reciproce [20]. Pînă astăzi, de cîte ori această problemă s-a pus în discuție, ea avea în vedere exclusiv însușirea repertoriului de cîntece epice pornindu-se de la lăutari către țărani, nu însă și în sens invers. Discuția inițiată nu își propune să analizeze nici repertoriul cîntăreților profesioniști de cîntece epice prin raportare la repertoriul informatorilor țărani, nici gradul și formele sub care au loc schimburile reciproce de valori folclorice între cele două grupe de cîntăreți. Ne propunem doar să punem în evidență rolul elementului țărănesc în conservarea și transmiterea cîntecelor epice.

---

[19] Cf. Gr. Gr. Tocilescu, *Introducere* la *Materiale folcloristice* ; I. Diaconu, *Folklor din Rîmnicu Sărat* ; D. Caracostea, *Balada populară română*.

Într-un paragraf anterior am făcut cîteva referințe la rolul elementului feminin în perpetuarea fenomenului de cultură populară. Este cazul să menționăm în acest punct al discuției că în condițiile veții contemporane importanța femeii este sporită de sedentarismul ei în raport cu cel al bărbaților. Acest fapt face ca ei să-i revină într-o măsură tot mai mare sarcinile legate de muncile tradiționale, de la agricultură — pînă la munca casnică precum și transmiterea elementelor de cultură legate de toate aspectele vieții.

Relativ puțin a fost luat în discuție rolul bărbaților în păstrarea și transmiterea cîntecelor epice. Al. Amzulescu este de părere că bărbații se dovedesc nereceptivi la fenomenul cîntecului epic, vădesc pasivitate în receptarea și colportarea acestui gen; cazurile în care aceștia posedă și interpretează totuși cîntece epice sînt considerate excepții [21]. Desigur că realitatea folclorică musceleană l-a orientat pe autor spre această concluzie, care nu se probează însă în zona pe care o avem în vedere, unde bărbații cîntăreți ocazionali, neprofesioniști, participă asemeni celorlalte grupe de informatori studiați la menținerea repertoriului local de cîntece epice. Afirmația este susținută de existența a 9 subiecte identificate în rîndul informatorilor-bărbați; între acestea, cîteva cu vădit caracter social (*Bogatul și săracul*, *Iancu Jianu*) nu au fost atestate în rîndul celorlalte grupe de informatori.

Tratat global mediul țărănesc loviștean se dovedește a fi factorul prim de conservare și perpetuare (însușire, interpretare) a cîntecului epic. Această concluzie este probată de existența celorlalte categorii folclorice a căror conservare și transmitere revine exclusiv mediului țărănesc. Repertoriul țărănesc se impune prin varietatea tematică și număr de variante în fața repertoriului lăutăresc.

---

[20] Un număr de informații privitoare la proveniența unor cîntece epice în repertoriul unor lăutari și țărani pot fi ilustrative : lăutarul Gică Dăvidaru afirmă că a învățat cîntecul epic *A lu Radu* ... ,,de la oameni, de pe la crîșmă, de la țărani'' (cf. fișă mg. 3595 II c). În schimb, același informator și-a însușit cîntecul epic *Milea* de la ,,Pătru lu Cilică, un lăutar bătrîn''. Cîntecul acesta însă ,,îl cîntau și lăutarii și oamenii bătrîni'' (Cf. fișă mg. 3596 I a). Țăranul Ion Vîlcu, 41 a., Boișoara, a învățat două dintre cîntecele epice pe care știe (*Bogatul și săracul* și *Iancu Jianu*) de la lăutari (cf. fișă mg. 3594 I a, d).

[21] *Op. cit.*, p. 287, 288.

Culegerile de cîntece epice din Ţara Loviştei au fost iniţiate tardiv, într-un moment cînd genul este pe cale de a fi abandonat. Informaţiile deţinute în această fază ne oferă însă prilejul unor comentarii cu caracter sociologic, care să ducă la determinarea stadiului actual al unei categorii folclorice de mare prestigiu în trecut.

L'ÉTAT ACTUEL DU CHANT ÉPIQUE DANS LA ŢARA LOVIŞTEI

L'auteur examine dans une perspective sociologique la réduction progressive du répertoire de chants épiques de la Ţara Loviştei au cours des deux dernières décennies.

Mais c'est plutôt le répertoire récent qui faiblit, les variantes archaïques se conservant encore. C'est non seulement les jeunes (qui survivront à l'abandon complet du genre), mais aussi les informateurs âgés qui perdent leur répertoire. Seules les femmes continuent á transmettre un répertoire de moins en moins productif.

La richesse du répertoire est estimée en tenant compte du nombre des sujets et du nombre de variantes en circulation par sujet. La profession de l'informateur (musicien, paysan) est prise également en considération.

ASPECTE STRUCTURALE ALE LIRICII POPULARE DE ÎNSTRĂINARE

STANCA FOTINO

Unul dintre motivele [1] frecvente în lirica populară românească este acela al înstrăinării, motiv ce apare în cîntecele care vorbesc despre o despărţire, trecută sau viitoare, cîntece care o însoţesc sau care descriu existenţa într-o lume străină [2]. Ne gîndim la cîntecele de cătănie [3], de plecare la oraş sau de proletarizare [4], cîntece din ceremonialul nunţii[5] sau al în-

---

[1] Folosim termenul de „motiv'' în accepţia de obiectivare poetică a unei stări, a unei situaţii, în cazul de care ne ocupăm fiind vorba de diferitele determinări şi aspecte ale înstrăinării în lirica populară românească.

[2] Textele extrase pentru exemplificările din text şi din note sînt din volumele : *Flori alese din poezia populară*, vol. I *Poezia lirică* şi vol. II *Poezia obiceiurilor tradiţionale*, Editura pentru literatură, B.P.T., 1967 (F.A.,I, şi F.A., II) ; Ioan Meiţoiu, *Spectacolul nunţilor* C.S.C.A.-Casa Centrală a Creaţiei Populare, Bucureşti, 1969 (I. Meiţoiu . . .) ; Ioan Urban Jarník, Andrei Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964 (Jarník . . .) ; *Folclor din judeţul Botoşani*, Casa Judeţeană a Creaţiei populare, Botoşani, 1969 (Botoşani . . .) ; G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, Bucureşti, 1885 (G. Dem. Teodorescu . . .) ; C. Rădulescu-Codin, *Pentru tinerime — Poveşti, cîntece şi sfaturi alese*, 1912 (C. Rădulescu-Codin . . .) ; Gh. Cernea, *Doine de jale din regiunea Cohalmului — judeţul Tîrnava Mare*, 1914 (G. Cernea . . .) ; Ion Vidu, *Cîntece, doine şi strigături*, B.P.T., 1958 (I. Vidu . . .) ; I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, Bucureşti, 1893 (I. G. Bibicescu . . .). Textele care pot servi ca exemplificări pentru mai multe situaţii aduse în discuţie nu apar totuşi decît o singură dată în note.

[3] Un text reprezentativ : *Frunză verde de măr dulce,/ Ieşi, măicuţă-n deal la cruce, / Să te uiţi cum ne mai duce! / Ne duce, ne suie-n tren, / Trenul pleacă şuierînd,/ Maica rămîne plîngînd. / Foaie verde trei grănate, / Trenule n-avere-ai parte / De şuruburile toate / Şi de şina de sub roate, / Că ne-ai străinat departe, / În neagra străinătate. / Nu văd mamă, nu văd tată, / Parcă sînt făcut din piatră; / Nu văd fraţi, nu văd surori, / Parcă sînt făcut din flori. / Foaie verde sălcioară, / Săbioara-i surioară, / Căluşelu-i frăţior, / Şi puşculiţa-i măicuţa! / Foaie verde, foaie lată, / Maică, inimă de piatră, /Cum să te mai văd o dată!* (F.A., I, p. 61 — 62).

[4] Un text reprezentativ : *Vai de copilul străin / Cînd ajunge la stăpîn, / Căci munceşte în dreptate, / Că nu-ş ia simbria toată / Şi o ia pe jumătate, / Şi mîncare-a treia parte / Şi bătaie cît se poate! Bate vîntu vîrfur'li / Şi pă mine gîndur'li / S-apuc potecuţili / Alea străinuţili. /Dincotro vîntu mă bate / Să rupe cămaşa-n spate / De-atîta străinătate. / Iar săracu tat-al meu / De i-aş face cît de rău, / Tot zice: copilul meu* (Gh. Ciobanu, Vasile Nicolescu, *200 cîntece şi doine*, Ed. Muzicală, 1962, p. 68).

[5] Un text reprezentativ : *Frunză verde mărăcină, / Ie-ţi, mireasă, ziua bună / De la fraţi, de la surori, /De la grădina cu flori, / De la strat de busuioc, / De la feciorii din joc, / De la strat de floricele / De la neamuri şi vericele, / De la frunza cea de brad, / De la puiul cel lăsat. / Plînge, mireasă, cu jele, / Că nu-i mai purta petele, / Nici în degete inele, / Şi nici în urechi cercei, / Nici*

Rev. etn. folc., tom 16, nr. 1, p. 61–70, Bucureşti, 1971

mormîntării [6], în care există o plecare impusă a unui individ din lumea care îi este proprie, lumea în care trăiește firesc, în care el este parte a unui grup social, grupul ,,noi'', într-o lume simțită ca străină, lume a grupului opozitiv ,,ceilalți'', cu care împrejurările l-au pus în contact [7].

Situația la care ne referim presupune un punct *A*, punct ce reprezintă mediul cunoscut, pe care convențional îl numim firesc, lumea proprie a celui supus deplasării, și un punct *B*, esență a lumii străine, în care acesta este constrîns să existe, mediu necunoscut, pe care prin opoziție îl numim nefiresc. Ne aflăm în situația deplasării obligatorii din *A* înspre *B*, prin determinări diferite (cătănie, proletarizare, căsătorie, moarte etc.). Toate aceste situații creează contexte ale motivului înstrăinării, deci putem spune că toate contextele presupun cele două puncte, aflate în opoziția cunoscut/necunoscut, firesc/nefiresc, ceea ce conferă însuși momentului desprindere-integrare, deci deplasării, un caracter nefiresc, ea devenind o trecere de la (+) la (—), de la cunoaștere la noncunoaștere. Dependentă de acest raport este și obiectivarea situației $A \rightarrow B$, *B* însemnînd fie $(-A)$, adică o sumă de negații ale lui *A*, deci o negație a elementelor creatoare de viață în *A*, fie însemnînd un (A'), adică un *A* modificat prin anularea parțială sau prin înlocuirea unor elemente. Caracterul nefiresc este marcat, subliniat, și de permanenta tendință de refacere a lui *A* sau de revenire la el, situații pe care le încearcă, la dorește mentalitatea celui ce consideră *A* egal cu viața [8]. În limitele situației date — a unei detașări impuse — acestea rămîn niște imposibilități, exprimate stilistic fie printr-o condiționare absurdă : *Taci mireasă nu mai plînge/Că la maică-ta te-om duce/ Cînd o face plopu mere/ Și răchita micșunele/ Cînd s-o-ntoarce cerul pe dos/ Și plopu cu vîrfu-n jos/ Tot atunci și nici atunci/ Cînd o face plopu nuci/ Și răchita mere dulci*

---

nu-i ședea cu flăcăi. / Cununița ta cea verde / Cum te scoate dintre fete / Și te dă între neveste ; Și cununa cea de flori / Te scoate dintre feciori / Și te pune-ntre nurori. / Cîntați, fete, și horiți Pînă sînteți la părinți ; / Cîntați, fete, horile, / Și vă purtați florile, / După ce ve-ți mărita, / Horile nu-ți mai juca, / Florile nu-ți mai purta, / A cînta nu-ți cuteza / În casă de soacră-ta, / În tindă de socru-tău / Și-afar' de bărbatu-tău (F.A., II, p. 224 — 225).

[6] Un text reprezentativ : *Bună sara, miezul nopții, / Că o venit ceasu morții! / Și cocoșii or cîntat / Și tu dragă n-ai plecat. / — Taci, moarte, nu mă grăbi!/ Ș-acu-s gata d-a porni, / Da nu mă poci despărți : / De un fir de viorea, / De draga nevasta mea ; / De un fir de brebeneu, / De dragu soțu meu ; / De la fir de viorea, / De la draga maica mea. / Strigă moartea-a tria oară : / — O, nu ieși, dragă, afară? / — Aș ieși, moarte, ieși / Da nu mă pot despărți : / De un fir de brebeneu, / De la dulce tata meu. / Strigă moarte-a patra oară : / — O, nu ieși, dragă, afară? / — Aș ieși, moarte, ieși, / Da nu mă pot despărți : /De la fir de brebenei, / De la dragi părinții mei. / Strigă moartea a cincea oară : / — O, nu ieși tu, drag-afară? / — Taci, moarteo, nu mă grăbi, / C-acu-s gata de-a porni, / Da nu mă pot despărți : / De la fir de viorele, / De la dragi surorile mele. / Strigă moartea-a șasea oară : / — O, nu ieși tu, dragă-afară? / — Taci, moarteo, nu mă grăbi, / C-acu-s gata de-a porni, / Da nu mă pot despărți : / De la fir de busuioc, / De la fetele din joc* (F.A., II, p. 272 — 273).

[7] În același sens vorbește și Marin Buga : ,,De fapt, apariția sentimentului de înstrăinare presupune existența a doi poli, a două situații care se opun. Cineva se simte înstrăinat într-un anumit loc și în anume condiții, față de un alt loc și alte condiții (bineînțeles, cunoscute anterior)'', vezi Marin Buga, *Originea și evoluția poetică a unor motive din lirica populară a înstrăinării*, *Folclor literar*, vol. I, Timișoara, 1967, p. 80.

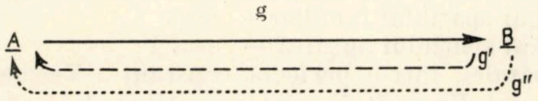
[8] Tot Marin Buga spune : ,, ... la nivelul acestei viziuni idilice despre satul-neam pe care-l părăsește mireasa, nu întîmplător întîlnim de regulă descrierea noului loc de integrare (B) din cadrul cîntecelor de nuntă ... Pentru mireasa care se despărțea de acest « sat grădină dulce », integrarea în noul loc (B) însemna, implicit, și o încercare de refacere a acelei ambianțe morale specifice idilicei colectivități sătești părăsite. Dar imposibilitatea refacerii acestei ambianțe morale în cadrul noii « familii » duce în mod firesc la apariția acelei stări de spirit (C) specifice înstrăinatului'', *op. cit.*, p. 87.

(I. Meițoiu . . . , p. 110), fie printr-o constatare simplă a unidirecționalității deplasării : *Plîngeți frați, plîngeți surori/ Și tu grădină cu flori/ Că mă duc de printre voi/ Și n-oi mai zîni-napoi* (I. Meițoiu . . . , p. 137)[9]. Spunem în limitele situației date, deoarece o revenire se încearcă, se mimează oricum, și ne gîndim la refacerea legăturii cu lumea părăsită de către cel care moare, refacere pe plan mitic[10], cu toate că în planul real și situația detașării prin moarte se supune legii, *B* → *A* este imposibil : *Dor dge maicăta/ Că ie-o ascepta/ La Pasci, la Rusale/ Cîn îi dzîua mare/ Cu miesălencinsă/ Cu făcli aprinsă/ Cu lacrămi picace* (A.I.E.F., mg. 6011).

În afară de această tendință de revenire sau de reconstituire a lui *A*, trecerea *A* → *B*, în toate situațiile de care ne ocupăm, se constituie într-un șir de secvențe :

1. desprinderea care presupune un anume ceremonial, l-am numi „rămasul bun",
2. exprimarea propriu-zisă a momentului-cheie, „trecerea",
3. regăsirea în noua stare, de „înstrăinare".

Din perspectiva primei secvențe, care menține elementul în *A*, se exprimă raportul *A*/*B*, ceea ce în mod paralel se regăsește și în ultima secvență, care presupune individul în *B*. La fel, tot paralel, cele două secvențe antrenează nu numai participarea celui care se desprinde, ci și a grupului (unitatea „noi"), a celor care asistă la situație. Deci, în jurul secvenței-cheie, „trecerea", de o parte și alta se conturează secvențele paralele egale :



Ceremonialul de rămas bun		Trecere		Stare de înstrăinare	
Individ care pleacă	Grup	h		Individ care a plecat	Grup rămas
		despre A/B	despre A/B		
a	b	c	d	e	f

a — ceremonialul de despărțire în efectuarea lui de către individ
b — îndemnul din partea grupului pentru începerea ceremonialului
c — raportul *A*/*B* înainte de plecare
d — același raport după integrarea în noua lume

---

[9] *Vino, maică, mă petreci / Că p-aici des nu mă vezi / Veniți frați, veniți surori / Dați-mi un buchet de flori / Nu ne-om vedea deseori / Veniți neamuri cît se poate / Că mă despărțesc de toate / Pare-mi că mă duc la moarte* (I. Meițoiu . . . , p. 423) ; *C-aiesta nu-i drum la moară / Să te vedem venind iară* ; */ Aiesta nu-i drum de tîrg, / Să te vedem iar venind. / Cin' s-o dus în altă țară, / S-o mai dus și-o venit iară. / Cin' merge-n ceea lume, / Se duce și nu mai vine* (F.A., II, p. 268).

[10] Vezi Mihai Pop, *Le Mythe du Grand Voyage dans les chants des cérémonies funèbres roumains* în *To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, 1967, Mouton, The Hague — Paris, p. 1602 — 1609.

e — starea celui plecat
f — starea celor rămași
g — unidirecționalitatea deplasării
g′ — revenirea pe plan mitic
g″ — eșuarea în absurd a încercării de revenire
(g′, g″: variante stilistice ale imposibilității de revenire)
h — trecerea propriu-zisă.

Urmărim ca, pornind de la această schemă a secvențelor, să descoperim structura situației, modelul ei, pe care să-l evidențiem în toate secvențele, în toate contextele pe care situația le creează, deoarece obiectivarea poetică a ideii este aceeași, indiferent de împrejurarea reală în care există ea.

Individul care efectuează trecerea este numit întotdeauna „*călător*" în secvența trecerii, ca de exemplu : *Ține soare ziua mare/ C-am o fiică călătoare* ... (I. Meițoiu ..., p. 307), ... *Și vedeți că mă însor/ De la voi sînt călător* ... (I. Meițoiu ..., p. 250), ... *Că noi am venit/ Că am auzit/ Că ești călător* ... (F.A., II, p. 243), și „*străin*" în secvența stării de înstrăinat, ca : *Străin sînt între străini/ Ca și-o floare-ntre doi spini* ... (F.A., I, p. 94)[11].

Acest element, în ceremonialul de rămas bun, se constituie ca parte diferită, ruptă dintr-un grup căruia, în mod firesc, îi aparținea. Există deci cele două cantități între care se desfășoară rămasul bun : individul și grupul. Grupul este întotdeauna format din două serii de termeni :

a) termeni ai spațiului familiar — seria X,
b) termeni ai spațiului natural — seria Y,

serii aflate în paralel, într-o perfectă constanță. Termenii seriei Y sînt suporturi pentru cei din seria X, sînt accente ale lor, sînt termeni simțiți ca integrați perfect seriei X. Indiferent dacă individul primește din afară îndemnul de începere a rămasului bun sau dacă este în însăși desfășurarea lui, structura secvenței este aceeași, presupunînd întotdeauna cele două serii de care am vorbit și în aceeași poziție.

Deci în subsecvențele *a* și *b* structura este :

— vers de enunțare a situației, cu sau fără o accentuare,
— termeni ai seriei X
— termeni ai seriei Y
(exprimă starea)

sau :

$$\begin{matrix}\text{Enunțare} \rightarrow \text{Exprimare} \\ \pm\ \text{accentuare}\end{matrix} \begin{cases} X\ X'\ X'' \dots X^n \\ Y\ Y'\ Y'' \dots Y^n \end{cases}$$

Exemplificăm structura subsecvenței *a* : *Frunză verde dintr-un nuc/ Vint-o vremea să mă duc,/ Să mă duc din satu meu/ Și zioa bună să-mi ieu* [pînă aici este enunțarea]/ *De la frunza de pe munți* [termen din seria Y]/ *De la dulcii mei părinți* [termen din seria X]/ *De la frunza de pe fagi/ Și de la dulcii mei frați* ;/ *De la grădina cu flori/ De la dulcile surori* ;/ *De la*

---

[11] *Străin sînt ca pasărea / N-am milă la nimenea, / Străin sînt ca pui de cuc, / N-am milă unde mă duc* (F.A., I, p. 67 — 68) ; *Străină-s ca pui de cuc, / N-am milă-n cătrău mă duc* ; / *Străină-s ca mierla-n codru, / Necăjită-s fără modru* ; / *Străină-s ca pasărea, / N-am milă nicăirea* (I. Vidu ..., p. 12).

fir de busuioc,/ De la ficiorii din joc ... (Jarník ..., p. 204) [12]; şi a subsecvenţei *b* : *Ia-ţi, mireasă, ziua bună/ De la tată, de la mumă,/ De la fraţi, de la surori,/ De la grădina cu flori, / De la fir de busuioc/ De la fete de la joc,/ De la fir de lămîiţă,/ De la fete din uliţă* ... (F.A., II, p. 223) [13].

În secvenţa stării de înstrăinat, structura pe care am desprins-o se regăseşte întocmai; exemplificăm structura subsecvenţei *e* : *Vai de mine rău se şede* [enunţare]/ *Codrului fără molizi* [termen din seria Y]/ *Şi mie fără părinţi* [termen din seria X]/ *Codrului fără frunziţă/ Şi mie fără măicuţă,/ Codrului fără de fagi,/ Şi mie fără de fraţi,/ Codrului fără de flori,/ Şi mie făr' de surori* ... (F.A., I, p. 92) [14]; şi a subsecvenţei *f* : *Oleoleo, frate răzneţ,/ Ai murit, ori eşti drumeţ?/ Că te plîng surorile,/ Pe toate cărările,/ Şi te plîng ăi nouă fraţi,/ Nouă fraţi ca nouă brazi* ... (F.A., I, p. 90) [15].

Deci nu numai ca înşiruire de secvenţe, ci şi ca structură a lor, ceea ce precedă „trecerea" se regăseşte în ceea ce îi urmează. Rămasul bun se desfăşoară între individ şi grup, în momentul în care se impune despărţirea; miezul ultimei secvenţe, a stării de înstrăinat, se axează tot pe individ şi grup în situaţia desprinderii încheiate. Dacă în prima secvenţă în faţa grupului se află mireasa care pleacă de la părinţi, flăcăul care a primit ordin de chemare în armată, mortul aflat încă în casă, în ultima secvenţă este soţia la casa socrilor, flăcăul departe de sat, în armată sau pe front, mortul ieşit din casă, integrat pe plan mitic neamului de dincolo. Grupul este însă constant alcătuit din cele două serii de termeni. Grupul îi este necesar individului, de aceea desprinderea de el impune, la alt nivel, în noua stare, refacerea lui în jurul individului cu funcţie schimbată (fată → nevastă, copilul nostru → copilul nimănui, în lumea celor vii → în lumea celor morţi etc.). Tendinţa de refacere este suplinită uneori de încercarea de reapropiere, de regăsire a grupului iniţial. Încercarea de regăsire rămîne o nerealizare, deoarece distanţa nu poate fi desfiinţată, legătura neputînd fi decît mimată prin *dor* : *Jelui-m-aş brazilor,/ De dorul fraţilor ;/ Jelui-m-aş munţilor,/ De dorul părinţilor ;/ Jelui-m-aş florilor,/ De dorul surorilor* ... (Jarník ..., p. 125) [16], prin *impresie* : *Cînd vei vedea munţi cărunţi,/ Să-ţi*

---

[12] *Să las mamă, să las tată, / Și să mă duc la armată. / Să las frați, să las surori, / Și mîndruța între flori* (Botoșani ..., p. 148); *Busuioc bătut în masă / Rămîi casă sănătoasă / ... Busuioc cu floarea deasă / Rămîi maică sănătoasă / Siminoc muciugăios / Rămîi tată sănătos* (I. Meiţoiu ..., p. 86); *Taci moarte nu mă grăbi! / Ș-acu-s gata d-a porni, / Da nu mă poci despărți : / De un fir de viorea,/ De draga nevasta mea ; / De un fir de brebeneu, / De dragu soțu meu ; / De la fir de viorea, / De la draga mama mea"* (F.A., II, p. 272).

[13] *Vine-o carte ș-o poruncă / Elu-i gata să se ducă / Lasă frați, Lasă surori, / Lasă doriți părinciori / Cu ochii plini de dor* (F.A., I, p. 64); *Frunzuliță de rogoz! / Ca cătana n-a mai fost /, Lasă frați,/ Lasă surori ; / Lasă măicuțele / Pe toate ulițele,/ Vărsînd lăcrămițele* (I.G. Bibicescu..., p. 137); *Ia deschideți ochișorii / Și-ți privește frățiorii, / Că de astăzi încolé / Frățiori nu-i mai avé, / Ia ridică-ți genele, / Și-ți privește verele, / Că de astăzi încolé, / Verișoare nu-i avé,/ Mai deschide-ți și gurița/ Și grăiește cu măicuța* ... (F.A., II, p. 260).

[14] *Că m-ai străinat departe, / În neagra străinătate. / Nu văd mamă, nu văd tată, / Parcă sînt făcut din piatră ; / Nu văd frați, nu văd surori / Parcă sînt făcut din flori* (F.A., I, p. 62); *Frunzișoară măr mălin, / Tare-i rău omu străin ; / Rău, străin, și fără tată, / Ca și via fără roadă ; / Rău, străin, și fără mamă,/ Ca și via fără poamă ; / Rău, străin, și fără frați, / Ca și codrul fără brazi ; / Rău, străin, fără surori, / Ca grădina fără flori* (Botoșani ..., p. 152).

[15] *M-au cătat surorile / Pe toate cărările / Și m-au cătat părinții / Răzbătînd prin toți munții / Și mă plîng surorile / Prin toate locurele* (G. Dem. Teodorescu ..., p. 286).

[16] *Bate vînte, bate dragă, / Bate, vînte, printre munți, / Ș-ado-mi dor de la părinți./ Bate, vînte, printre brazi / Ș-ado-mi dor de la doi frați. / Bate, vînte, printre flori / Ș-ado-mi dor de la surori* (I. G. Bibicescu ..., p. 108).

pară că-s ai tăi părinţi./ Cînd vei vedea munţi cu brazi,/ Să-s pară că-s ai tăi fraţi./ Cînd vei vedea munţi cu flori,/ Să-ţi pară că ţi-s surori ... (Botoşani ... , p. 63), sau prin *contemplarea* de pe o înălţime : *Foicică trei bujori,/ Mă suii pe munţi cu flori,/ Să-mi văd fraţi,/ Să-mi văd surori,/ Ca grădinile cu flori ;/ Mă suii pe munţi de piatră/ Să-mi văd mumă,/ Să-mi văd tată,/ Plin de dor şi de dosadă* ... (G. Dem. Teodorescu ... , p. 284) [17].

Acolo unde s-ar pune problema unei reale restabiliri a contactului cu grupul iniţial (identificat cu „noi"), după cum am văzut, se eşuează în imposibilitate. Rămîne ca unică soluţie, dar constant nefirească, refacerea grupului din alte elemente, găsite în situaţia nou creată, sau prin investirea termenilor din seria Y, ai spaţiului natural, cu atributele termenilor din seria X, ai spaţiului familiar. Refacerea grupului nu este posibilă, iar suplinirea de care vorbeam nu face decît să accentueze starea de înstrăinat, să sublinieze lipsa grupului. Dăm un exemplu pentru refacerea încercată a grupului : *De-ai călca din urmă-n urmă / Din străin nu-i face mumă. / De-i călca din piatră-n piatră, / Din străin nu-i face tată* ... (I. Meiţoiu ... , p. 364) [18], şi unul referitor la încercarea de a supleni elementele fireşti : *Rău e doamne striior* ... , / *Eu călcai din brazi în brazi / Ca să-mi fac în striini fraţi* ... (C. Rădulescu-Codin ... , p. 31) [19].

În afară de relaţia individ-grup, în cele două secvenţe limită ale situaţiei, se stabileşte, după cum am spus, şi un raport de tip opoziţional *A / B*, deci între lumea pe care o lasă şi cea pe care o va găsi individul, aceasta în imediata apropiere a primei secvenţe, înainte de desprinderea propriu-zisă, şi între lumea pe care a lăsat-o şi cea în care se află el, aceasta după desprindere, în preajma secvenţei finale.

Opoziţia *A / B* se remarcă şi în atributele denominative ale celor două puncte. În unele cazuri apar termeni în opoziţie în acelaşi text : „*ceea lume*" (din care individul plecat nu se mai întoarce) / „*altă ţară*" (de unde individul se poate întoarce), ca în exemplul : *C-aiesta nu-i drum la moară / Să te vedem venind iară* ; / *Aiesta nu-i drum la tîrg, / Să te vedem iar venind./ Cin' s-o dus în altă ţară, / S-o mai dus ş-o venit iară, / Cin' s-o dus în ceea lume, / Se duce şi nu mai vine* (F.A., II, p. 268) [20]. Alteori, simpla denumire a lui *B* implică opoziţia prin adjectivul nehotărît, de nuanţă opoziţională „*alt, altă*" :

— „altă casă" — *În casa ce-o-ai avut, / Casă cu patru pereţi,/ Mei într-alta nu te vezi. / Casă cu patru obloace, / Mei într-alta întunecoasă* (F.A., II, p. 268).

— „altă cale" — ... *Că mă duc pe altă cale* (I. Meiţoiu ..., p. 379) [21].

— „alţi stăpîni" — *Că eu mă duc / Peste munţi cărunţi / La alţi stăpîni* ... (I. Meiţoiu ... , p. 326).

---

[17] *Foicică, foaie lată / Aşa-mi vine cîteodată : / Să mă sui pe munţi de piatră, / Să-mi fac ochişorii roată, / Să coprinză lumea toată, / Să-mi văz mamă, să-mi văz tată, / Să-mi văz mîndra cum se poartă* (G. Dem. Teodorescu ... , p. 284).

[18] *De-i umbla în lumea toată, / N-oi afla mumă şi tată, / De-i umbla şi cît să caţi, / N-oi afla doriţii fraţi* (F.A., I, p. 91).

[19] *Cînd vor creşte dedeţei / Şi m-oi tîngui la ei / Ca la nişte fraţi ai mei. / Cînd vor creşte viorele / Şi m-oi tîngui la ele / Ca la surorile mele* (I.G. Bibicescu ... , p. 91).

[20] *Cine merge-n ceea lume, / Nici se-aude de-a lui nume, / Înapoi nici că mai vine / Să ne spuie dacă-i bine* (F.A., II, p. 264) ; *Că-n cea lume tare-i bine, / Cine merge nu mai vine* (F.A., II, p. 271).

[21] *Că am auzit / Că eşti călător, / Cu roua-n picioare, / Cu ceaţa-n spinare, / Pe cea cale lungă, / Lungă, fără umbră* ... (F.A., II, p. 243).

— ,,alte curţi" — ... *Peste munţi la alte curţi / La părinţi necunoscuţi* ... (I. Meiţoiu ... , p. 337).

În alte texte denumirea este precisă, în consonanţă cu indicarea celui plecat ca ,,străin" :

— ,,casă străină" — *Plîngi mireasă şi suspină / Că intri-n casă străină* (I. Meiţoiu ... , p. 93) [22].

— ,,ţări străine" — *Cătană prin ţări străine / N-am nici milă de la nime* ... (F.A., I, p. 67 — 68) [23].

Opoziţia este şi de tipul : ,,fundu pămîntului"/,, astă cale luminată" sau ,,negrul pămînt" faţă de *din lume frumoasă / din lume cu soare / din vînt cu răcoare / şi-apă curgătoare* (F.A., II, p. 248), ca în exemplele : *O, mîndrucă miresucă, / Numai tu te-ai măritat, / Dup-un ficior de-mpărat, / Şi te duci în curtea lui, / În fundu pămîntului, / Unde leac de soare nu-i* (F.A., II, p. 264) şi *Zorilor, surorilor, / Mîndrelor, voi zînelor ! / ... Pe el înapoi să-ntoarceţi / L-astă lume luminată, / ... La vînt, ploaie şi la soare, / Şi la apă curgătoare!* (F.A., II, p. 233) [24]. Mediul natural, *A*, este denumit adeseori ,,grădină", ca în exemplul : *Satul meu grădină dulce, / Din tine nu m-aş mai duce / Din mirosul florilor, / De dragul părinţilor / De miros la un bujor, / De drag la un frăţior* ... (G. Cernea ..., p. 8). În unele cîntece ceremoniale ale nunţii, şi mediul străin, necunoscut, *B*, este denumit la fel ; nu este vorba de o asimilare a lui *A* cu *B*, ele îşi păstrează atributele, din punctul de vedere al individului care se înstrăinează. Denumirea apare numai în cîntecele alaiului care vine după mireasă, alaiul mirelui, care este şi el un grup, grup al punctului *B*, pentru care firesc este locul de unde vine şi unde va însoţi mireasa : *Ci am venit cu tîrnăcoape / de argint / Şi scoatem floricica din pămînt / S-o scoatim din rădăcină / S-o răsădim la giupînul nostru în grădină / Că acolo va-nflori / Va-nflori şi va rodi / Că pămîntu-i va prii / Şi foarte bini-i va fi* (I. Meiţoiu ... , p. 57 — 58) [25].

Punctul *B* este deci în opoziţie cu *A*, opoziţie nu numai exprimată terminologic, ci şi prin lipsa sau prezenţa termenilor seriali X şi Y. Seria X cuprinde termenii : fraţi, surori, tată, mamă (sau părinţi), mai rar fete şi flăcăi din joc, soţ, soţie. Seria Y cuprinde termenii paraleli fraţi — brazi [26], surori — flori [27], părinţi — munţi [28], tată — piatră [29], mumă — brumă [30], fete (feciori) din joc — lămîiță [31], aceleași — busuioc [32], soție — viorea [33], soț — brebeneu [34].

---

[22] *La casa străinului / Mănînc pîne şi beau vin / Şi parcă mănînc venin / .. Casa străinului / Pe dinafară-i cu var / Şi-năuntru cu amar* (I.G. Bibicescu ... , p. 112).

[23] *Cîntă cuculeţule, ... / Numai glasul de la tine / Îl cunosc în ţări străine. / Pîn-oi fi în ţări străine / Tu să-mi fii tată şi mamă, / Tu de mine să dai seamă* (F.A., I, p. 73) ; *Suspină, maică, suspină, / Suspină şi pentru mine, / C-am ajuns în ţări străine* ... (F.A., I, p. 63).

[24] *Să-mi trimiţi cămeşuica / Pe şuieru vîntului, / Prin fundu pămîntului* ... (F.A., II, p. 271).

[25] *Şi ne-a dat tîrnăcoape de argint / Să-i scoatem floricica din pămînt / S-o scoatem cu rădăcină / S-o răsădim la Gheorghe al nostru în grădină / Locul să-i priască / Să nu se ofilească / Acolo să-nflorească / Şi să rodească* (I.Meiţoiu ... ,p. 99).

[26] Paralelismul termenilor ,,fraţi — brazi" apare în 13 contexte din 16 ; într-un context apare ,,fraţi — fagi", într-unul ,,fraţi — fragi" şi într-unul ,,frăţior — bujor".

[27] Acest paralelism este constant în toate cele 29 de contexte pe care le-am avut în vedere.

[28] Paralelismul ,,părinţi — munţi" apare în 10 din 14 contexte ; în 2 contexte este ,,părinţi — molizi", într-unul ,,părinţi — mălini" şi într-unul ,,părinţi — flori".

[29] Paralelismul ,,tată — piatră" apare în 10 din 11 contexte ; într-unul este ,,tată—roadă".

[30] Paralelismul ,,mumă — brumă" apare în 4 din 7 contexte ; într-unul este ,,măicuţă — lună", în altul ,,măicuţă — frunziţă" şi într-altul ,,mamă — poamă".

Seria termenilor familiari se concretizează poetic prin:
a) înșiruirea termenilor: mamă, tată (sau părinți), frați, surori, ca în exemplul: *Drumul de cine-i bătut? / De-o fată străină-n țară / Ca ș-un cuc de primăvară / N-are maică, / N-are taică, / N-are frați, N-are surori, / N-are grădină cu flori* (Jarník ..., p. 134) [35];
b) gruparea în cîte două grupe binare: mamă — tată și frați — surori, ca: *Ia-ți mireasă ziua bună / ... De la șir de iarbă lată / De la mamă, de la tată, / De la grădina cu flori / De la frați, de la surori...* (I. Meițoiu ..., p. 181) [36];
c) înșiruire elidată (lipsa unuia sau a mai multor termeni), ca: *Ursitoare te-aș ruga / Să nu mai ursești așa / La nime, la nimenea, / Să fie plătit ca mine, / Că-s pustie, n-am pe nime, / N-am nici frate, n-am nici sor', / Să-mi ajute la vreun dor; / Nu-i nici maica cu mila / Să m-ajute la ceva* (F.A., I, p. 123) [37].

Desigur că în funcție de felul înșiruirii termenilor din seria X, și cei din seria paralelă vor corespunde, însoțind fiecare termen de tip X sau grupul de termeni X. Exemplele citate sînt doar cîteva situații.

În secvența de definire a punctului *B*, concretizarea poetică — în toate situațiile înstrăinării — se face prin:
a) lipsa elementelor firești din seriile X și Y; de pildă: *Rău îi stă muntelui, rău / Fără piatră, fără brazi, / Ca și mie fără frați / Rău îi stă muntelui, rău / Fără piatră, fără flori, / Ca mie fără surori; / Rău îi stă muntelui, rău / Fără piatră, fără brumă, / Ca și mie fără mumă; / Rău îi stă muntelui, rău / Fără brad și fără piatră / Ca și mie fără tată* (Jarník ..., p. 202) [38];
b) contactul cu „străinii", noul grup căruia în mod obligatoriu i se alătură înstrăinatul: *Străin sînt între străini / Ca și-o floare-ntre doi spini; / Bate vîntul și-o clătește, / Floarea de spini se lovește. / Ea se lovește de spini, / Eu mă lovesc de străini* (F. A., I, p. 94) [39];
c) este descris un mod de existență diferit: *Astăzi deodată cu tine / Se mărită și-al tău bine / Porturile ți se mută / Jocurile ți se ciuntă / Și plachica ta cea dragă / O vei da pe-o basma neagră / ... / Niciodată-n săptămînă / Nu-i avea o voie bună / Nu-i avea nici o mîncare / Să nu-ți fie cu-mputare /*

---

[31] Paralelismul „fete (flăcăi) din joc — lămîiță" apare în 5 contexte.

[32] Paralelismul „fete (flăcăi) din joc — busuioc" tot în 5 contexte.

[33] Paralelismul „soție — viorea" este într-un singur context din cele consultate.

[34] Paralelismul „soț — brebeneu" apare, ca și cel anterior, într-un singur context.

[35] *Am pus briciul să mă rază / Unde-i taica să mă vază / Și maica să mă jelească / Dar surori să mă privească? / Veniți frați, veniți surori / Și vedeți că mă însor...* (I. Meițoiu..., p. 250).

[36] *Așa-mi vine uneori / Să-mi las frați, / Să-mi las surori, / Să mă sui la munți cu flori; /... Așa-mi vine cîteodată, / Să las mamă, / Să las tată, / Să mă sui la munți cu piatră* (F.A., I, p. 33).

[37] *Nu-mi pare rău că mă duc, / Da-mi pare rău după plug; / După plug și după boi, / După părinții-amîndoi; / După plug, după rotile, / După dragile copile ...* (F.A., I, p. 60).

[38] *Strugurel bătut de piatră / Rău e, Doamne, fără tată; / Strugurel bătut de brumă, / Rău e, Doamne, fără mumă ...* (Jarník ..., p. 131).

[39] *La umbruța spinului, / Pe seama străinului; / La umbruța spinilor, / Pe seama străinilor, / Străinii-or intra la masă, / Eu-oi umbla plîngînd prin casă, / Străinii-or intra la cină, / Eu le-oi aprinde lumină* (F.A., I, p. 100); *Și-ai trecut gardul cu spini, / Și-ai dat mîna cu străini / Că străinu-i ca și spinu, / Mai amar ca și pelinu* (I. Meițoiu..., p. 457); *Rău ti doamni prin străini / Ca vara disculț prin spini, / Rău ti doamni-nstrăinată / Ca vara disculț prin piatră* (I. Meițoiu..., p. 76).

Că din cină pînă-n prînz / Ţ-or fi ochii tot în plîns / Şi din prînz pînă-n gustare / Trece voia ta cea mare (I. Meiţoiu . . . , p. 424)[40]; d) printr-un contrast predominant, al cărui tip mai frecvent este *milă /fără milă* : *Supărată-s şi străină / De nici apa nu m-alină / . . . Străină-s ca foaia-n fag / N-am milă unde mă bag* ; / *Străină-s ca pui de cuc / N-am milă pe und' mă duc* (F.A., I, p. 86)[41].

Pentru a evidenţia structura motivului de întrăinare în toate contextele care-l cuprind, considerăm că pornind de la regăsirea aceloraşi versuri, a aceloraşi elemente, în aceeaşi opoziţie în toate secvenţele — al căror şir constituie un prim model al motivului —, a aceleiaşi structuri poetice, putem spune :

1. Motivul înstrăinării este întotdeauna un şir de trei secvenţe :

A ———— desprindere		trecere ————	——→B integrare	
individ	grup		individ	grup
	A/	B A/	B	

$B = -A$ sau A'

$A \to B$ dar $B \nrightarrow A$

2. În interiorul fiecărei secvenţe termenii se structurează astfel:

$$\text{ENUNŢARE} \xrightarrow{\qquad\qquad} \text{EXPRIMARE} \begin{cases} X\ X'\ X'' \ldots X^n \\ Y\ Y'\ Y'' \ldots Y^n \end{cases}$$

±vers accent

$$\text{cu variante ca:} \begin{cases} Y\ Y'\ Y'' \ldots Y^n \\ X\ X'\ X'' \ldots X^n \end{cases}$$

$$\text{sau} \quad \underbrace{X\ X' \ldots X^n}_{Y} \qquad \underbrace{X_1\ X_1' \ldots X^n}_{Y_1}$$

★

Considerăm că regăsirea aceleiaşi structuri a motivului în toate contextele care-l presupun : cătănie, proletarizare, căsătorie, moarte etc., înseamnă că poetul popular simte relaţia cunoscut-necunoscut, firesc-nefiresc, simte desprinderea din mediul propriu şi integrarea într-unul necunoscut, simte înstrăinarea dincolo de cadrul ei, de factorii care o determină, de concreteţea faptului. Situaţia abstractă care înseamnă trecere din mediu propriu în mediu străin este cea care se obiectivează în poezie.

Înstrăinarea este resimţită ca o *stare tragică*, ireparabilă prin ireversibilitate, este starea care creează categoria tragicului în poezia populară.

---

[40] *Plîngi mireasă şi suspină / Că intri-n casă strină / Şi te-or mustra fără vină / Şi te-or bate fără milă. / De bărbat îi fi mustrată / Şi de soacră judecată. / Plîngi mireasă / Plîngi cu jele/ Că nu-i mai purta gătele / Nici în degete inele / Nici în urechi cercei / Nici te-or mai iubi flăcăi, / Nici cu flori nu te-i găti / Nici hora nu-i mai hori* (I. Meiţoiu . . . , p. 93 — 94); *Foaie verde de măsline! / Sînt singur în ţări străine, / Unde nu-i pită, nici vin, / Numai amar şi venin, / Şi nici iarbă, şi nici flori, / Numai lacrimi şi flori* (I. G. Bibicescu . . . , p. 111).

[41] *Plîngi mireasă coada ta / Mila de la maică-ta,/ Plîngi mireasă părul tău / Mila de la tatăl tău! / Căci mila de la părinţi / Anevoie poţi s-o uiţi* . . . (I.Meiţoiu . . . , p. 210); *Că e călător / Dintr-o lume-ntr-alta, / Dintr-o ţară-ntr-alta*; / *Din ţara cu dor, / În cea fără dor, / Din ţara cu milă / În cea fără milă* (F.A., II, p. 237).

Starea ce concretizează poetic într-un ceremonial identic în contexte și specii diferite. Modelul ei este acela al despărțirii miresei de părinți și de societatea ei, al momentului care însemnează disjuncție în ceremonialul nupțial, premergător conjuncției care încheie căsătoria. Se conturează o opoziție clară și fundamentală între ,,noi'' și ,,ceilalți'', realizată prin desprindere, opoziție în care momentul exprimării ei, cîntecul liric, este un mediator cu funcție și poziție precisă în ceremonial. Deci funcțional cîntecul este un mediator între două cantități și se structurează perfect, așa cum am încercat să arătăm pînă aici.

LE MOTIF DE L'ÉLOIGNEMENT (DU LIEU NATAL, DE LA FAMILLE ETC.) DANS LA LYRIQUE POPULAIRE

Nous nous proposons d'attirer l'attention sur un des motifs les plus fréquents de la lyrique populaire roumaine, l'éloignement du lieu natal ou de la famille. Ce motif, dominant non seulement par sa fréquence mais aussi par sa signification, nous apparaît comme un levier de notre mentalité traditionnelle. Nous avons essayé de définir le motif de l'éloignement dans tous ses contextes : chants militaires, ou de départ à la ville, ou bien de prolétarisation, chants du cérémonial des noces et des enterrements. Dans tous ces contextes, le motif occupe toujours la même place médiatrice entre deux groupes sociaux (« nous » et « les autres »), vu par l'optique de celui qui s'éloigne. De même, dans tous les contextes la structure du motif est identique : trois séquences — le détachement, l'entrée et enfin l'intégration dans un nouveau milieu, inconnu, étranger. La séquence centrale, portant en soi l'essence du phénomène étudié, est précédée et suivie de séquences pareillement structurées, car dans chacune des séquences marginales on retrouve le rapport entre l'individu et un groupe social, et entre le monde connu et l'inconnu.

Ainsi, dans tous les contextes où il apparaît, le motif de l'éloignement esquisse l'opposition fondamentale et nette entre « nous » et « les autres », opposition dans laquelle le moment de son expression, c'est-à-dire le chant lyrique, est un médiateur à fonction et position précises dans le cérémonial. L'hypothèse que nous avons voulu démontrer est donc que, fonctionnellement, le chant lyrique est l'intermédiaire entre deux quantités et qu'il peut être parfaitement structuré.

FOCURILE DE PESTE AN

GERMINA COMANICI, ALEXANDRU POPESCU și LIA STOICA-VASILESCU

În cultura spirituală a diferitelor popoare, focul reprezintă unul dintre elementele frecvente, fiind primul instrument al culturii sociale prin care omenirea a depășit faza barbariei, distingîndu-se de lumea animalelor. Focul, folosit pentru satisfacerea celor mai variate nevoi zilnice, sursă de căldură și lumină și în același timp unul din mijloacele de preparare a hranei, devine o forță deseori personalizată, avînd semnificații deosebite în diverse ocupații și în diferite momente ale vieții oamenilor.

Cultul focului la poporul român are rezonanțe multiple, de milenară vechime și statornică concretizare în rituri și credințe de o bogăție inepuizabilă. Deseori conjugat cu soarele, lumina, căldura, trăznetul, focul se regăsește în credințe, datine și obiceiuri. Simbolismul focului în cadrul sistemului magico-religios românesc se manifestă pe planuri variate. Ca simbol, focul se prezintă cu un deosebit grad de specificitate propriu fiecărei comunități, funcția unui simbol fiind de a releva o realitate completă, inaccesibilă altor mijloace de cunoștință. Acest simbol este ininteligibil străinilor, exprimînd condiția social-istorică și psihică a persoanelor care produc simbolul și raportul lor cu societatea și cosmosul. Deși aspiră să integreze și să unifice cel mai mare număr de zone și sectoare ale experienței antropo-cosmice, să identifice în el cel mai mare număr posibil de obiecte și de situații, simbolul nu reprezintă simpla reflectare a unor fenomene naturale, pentru că întotdeauna exprimă ceva în plus față de viața cosmică, înmagazinînd o parte din experiența de muncă și spirituală a oamenilor.

Focul prin calitatea sa de element originar cumulează diferitele planuri ale existenței, una din caracteristicile simbolurilor fiind tocmai simultaneitatea sensurilor pe care le dezvăluie. În acest sens focul, în concepția populară românească, este un element cu o dublă natură,caracterizat prin două coordonate.

El reprezintă acel element purificator sau generator de fertilitate din cadrul unor vechi obiceiuri calendaristice, element important în medicamentația magică, în riturile apotropaice, de divinație, fiind în același timp și unul din elementele naturale cu cea mai mare frecvență în ordinea sacramentală a vieții religioase în cadrul obiceiurilor legate de principalele momente din viața familială : naștere, căsătorie, moarte. Dar prin dubla sa natură focul poate avea și o influență malefică, acționînd distrugător, infernal, producînd pagube și nenorociri.

Din sistemul amplu în care focul este prezentat vom analiza o singură categorie de fapte, precizată conform criteriilor clasice de clasificare a obiceiurilor populare (Van Gennep).

Rev. etn. folc., tom 16, nr. 1, p. 71–77, București, 1971

Vom aborda, în prezentarea noastră, în primul rînd investigarea obiceiurilor legate de foc din ciclul calendaristic şi în subsidiar alte aspecte legate de cultul focului. Cele mai multe dintre aceste obiceiuri sînt celebrate la date fixe, existînd însă unele şi la intervale neregulate, în care condiţia de timp nu este *sine qua non* pentru îndeplinirea ritualului. În acest sens reînvierea focului este legată de începutul sau sfîrşitul muncilor agricole.

Faptele privind aprinderea focului la români sînt cele expuse în literatura de specialitate, cele excerptate din Arhiva Institutului de etnografie şi folclor şi din cea a secţiei de folclor a Centrului de ştiinţe sociale din Cluj, precum şi datele acumulate în cursul unor cercetări de teren în anii 1968 — 1969, special consacrate acestei teme. Principalul material din bibliografie se referă la a doua jumătate a scolului al XIX-lea şi la primele decenii ale secolului XX. Materialele de arhivă, culese din fondul B.P.Hasdeu (deceniul VIII al secolului al XIX-lea), fondurile I. Muşlea, C. Brăiloiu, R. Vuia (primele decenii ale secolului al XX-lea), cuprind date din nordul Moldovei, centrul Transilvaniei, estul Munteniei şi nordul Olteniei. Investigaţia de teren a cuprins 40 de puncte în Dobrogea, nordul Moldovei, nord-estul Munteniei, Transilvania şi Maramureş.

Nu putem considera însă tema epuizată, deoarece există încă zone în care e necesar să se continue cercetările concrete, lucru care se va realiza o dată cu investigaţiile de teren pentru *Atlasul etnografic al României*. Aşadar, concluziile prezentate în această expunere trebuie considerate încă drept preliminare.

Cercetările noastre au relevat faptul că obiceiurile legate de focul din ciclul ceremonial calendaristic se desfăşoară la date fixe ale anului după stilul nou : Sf. Vasile (1 ianuarie), Bobotează (6 ianuarie), Mucenici (9 martie), Alexii (17 martie), Buna-Vestire (25 martie), Sf. Gheorghe (23 aprilie), Sf. Dumitru (26 octombrie), sau în funcţie de data celei mai importante sărbători de primăvară, Paştele : Lăsata Secului (7 săptămîni înainte de Paşte), Sîn Toader (prima sîmbătă din postul Paştelui), Florii (duminica dinaintea Paştelui), Miercurea Mare, Joia Mare, Vinerea Mare, Sîmbăta Mare (din postul Paştelui).

Avînd în vedere complexitatea manifestărilor este destul de dificilă determinarea tipologiei funcţionale a obiceiurilor legate de focurile calendaristice. Pe baza criteriului funcţional, avînd în vedere coordonata principală din cadrul acestor manifestări ceremoniale, considerăm că se poate supune atenţiei următoarea clasificare :

1) ceremonii legate de ciclul muncii (purificare, fertilizare);

2) ceremonii legate de cultul morţilor (apotropaică, de comemorare).

Din examinarea făcută se distinge împrejurarea că cea mai mare parte a sărbătorilor se grupează compact, marcînd momente care închid sau premerg marile perioade ale anului, legate de ciclul muncilor agricole.

Un moment important în cadrul calendarului românesc este marcat de Lăsata Secului, care încheie perioada de petrecere a cîşlegilor şi deschide lunga perioadă a postului de Paşte, caracterizată prin interdicţii de hrană, petrecere şi unele activităţi practice.

Cunoscut sub numele de *alimori*, *hodăiţe*, *hodăniţe*, *citirite*, *priveghi*, ceremonialul se desfăşoară în seara de Lăsatul Secului, participanţii fiind flăcăi sau copii. Aceştia aprind torţe de paie, cîrpe vechi, înfăşurate pe beţe, sau un simplu foc — în unele zone de formă piramidală — pe dealurile din preajma satului, la marginea satului sau la răscruce de uliţe. Cu acest prilej se fac strigări — succinte comentarii pline de umor şi spirit critic — la adresa tineretului din sat, în special a fetelor rămase nemăritate. În unele locuri acestea se desfăşoară sub forma unui dialog antrenant între două grupuri de flăcăi.

Ceremonialul acesta, aşa cum se mai prezintă astăzi, deşi la prima impresie se evidenţiază doar ca o manifestare de divertisment colectiv, expresie a bucuriei de a trăi, împletită cu funcţia de cenzură socială a vieţii satului, la o cercetare mai complexă dezvăluie la origine o funcţie apotropaică sau purificatoare a focului. Considerăm că întreaga manifestare a avut iniţial scopul de a alunga la începutul anului agrar forţele malefice, aducătoare de nenorociri, din preajma oamenilor şi de pe ogoare, strigătele, unul dintre mijloacele des folosite pentru alungarea spiritelor, avînd alt conţinut şi abia ulterior luînd nuanţa peiorativă actuală. În favoarea unei izgoniri periodice a demonilor pledează strigătele „Alimori, alimori", pentru care nu s-a găsit încă o explicaţie convingătoare. Este posibil ca aceste strigăte să prezinte o formă degradată a unui cuvînt, dar tot atît de probabil ni se pare ca ele să nu derive de la un conţinut inteligibil, ci, ca în descîntece, să reprezinte o grupare fonetică menită să impresioneze. Asocierea focului cu diferite zgomote, implicînd cîndva o acţiune de alungare a spiritelor răufăcătoare, se întîlneşte şi la alte sărbători, la care se aprind factori : la Alexii (bătăi în obiecte de fier) şi în noaptea Sîmbetei Mari (împuşcături).

La Alexii se aprindeau mai multe focuri din paie, frunze, crengi, de către gazda casei, bărbatul sau femeia, în curte sau grădină, de obicei în zorii zilei, pentru alungarea spiritelor şi vieţuitoarelor dăunătoare livezilor şi culturilor. La Buna-Vestire se aprindeau focuri din aceleaşi materiale şi în aceleaşi locuri, avînd rolul de apărare a gospodăriei. Practica rituală la Mucenici prezenta aspecte asemănătoare cu datele sus menţionate : materialul de aprindere a focului, momentul zilei, cel care aprinde focul, dar şi elemente specifice. Un element care îmbogăţeşte această practică este participarea copiilor, care sar peste foc, uneori cu o cîrpă aprinsă la picior, bat cu beţe în foc sau cu maiul în pămînt. Nu numai copiii, deseori şi tineretul participă la săritul peste foc.

La toate aceste trei sărbători, de început de primăvară, concomitent cu aprinderea focurilor se afuma cu cîrpa aprinsă în jurul casei, grajdului şi coteţelor, cu acelaşi rol de apărare a gospodăriei şi oamenilor.

Funcţia purificatoare şi apotropaică a focului este comună şi altor practici ceremoniale desfăşurate în cadrul sărbătorilor de primăvară : Mucenici, Buna-Vestire, Sf. Gheorghe. La Sf. Gheorghe, în special, avea o amploare şi o frecvenţă deosebită, datorită existenţei unui bogat repertoriu de credinţe privitoare la strigoi şi alte spirite malefice, care pot anula fecunditatea animalelor şi a cîmpului. Practicile referitoare la păstrarea „manei" sînt legate de anumite sărbători ale anului, reprezentînd „momente critice", de obicei începutul unei acţiuni semnificative. Constituirea turmei de Sf. Gheorghe este considerată un asemenea moment : începutul vieţii pastorale. Focul se face numai respectînd reguli şi precauţii deosebite. În forma tradiţională focul este aprins de tineri puri, de obicei fraţi sau veri, prin frecarea a două bucăţi de lemn. Eficacitatea magică a acestui foc era asigurată prin întreţinerea lui în întreaga perioadă cînd oile stăteau la munte. Pentru menţinerea sporului turmei şi apărarea ei, la aprinderea acestuia animalele erau trecute prin flăcări.

Potenţialul special al acţiunii regeneratoare şi fertilizatoare a focului se pare că se bazează aici pe puterea de regenerare a focului însuşi. Această latură a focului, generatoare de fertilitate, se relevă cu prioritate şi în riturile străvechi legate de perioada începutului vieţii agricole — ieşirea cu plugul la arat —, astfel încît focurile care se aprind cu acest prilej erau tradiţional menite să asigure rodul holdelor şi al livezilor, ,,mana'' cîmpurilor şi a vitelor.

Dacă sărbătoarea Mucenicilor deschide perioada muncilor agricole, iar Sf. Gheorghe pe cea a activităţii pastorale, sărbătoarea Sf. Dumitru are o deosebită importanţă în aprinderea focului ritual, marcînd la limita dintre anotimpuri încheierea activităţii practice pe plan agricol şi pastoral. La Sf. Dumitru focul se aprinde în seara de ajun, în mijlocul satului, pe uliţe, la porţile caselor, la răspîntii, pe deal sau pe cîmp, din crăci, frunze, resturi de paie sau gunoaie, ramuri de brad sau un brad întreg. Cîteodată unei roţi i se pun paie între spiţe şi se rostogoleşte pe o coastă de deal. Copiii adunaţi în cete fac grămezile, aprind focul strigînd ,,Hai la focu lui Sîn Medru'', lovesc tăciuni aprinşi şi sar peste foc sau colindă prin sat. Ei primesc în dar de la femei sau fete fructe şi covrigi. Uneori flăcăii fac un foc dintr-un brad mare şi sar peste el împreună cu fetele.

Obiceiul de a aprinde focul la anumite date era răspîndit într-o anumită măsură pe întreg teritoriul ţării şi era cunoscut nu numai la români, ci şi la unele dintre naţionalităţi conlocuitoare. Astfel, la saşii din România strîngerea recoltei era marcată printr-un ceremonial desfăşurat în prima duminică după recoltat, care prilejuia aprinderea unui foc—*Funken-Sonntag*.

În cadrul tipologiei stabilite cea de-a doua componentă funcţională a focurilor calendaristice este legată de cultul morţilor. Mucenicii, Sf. Gheorghe, Sf. Dumitru sînt ,,moşi'', zile consacrate, în calendarul tradiţional al poporului român, comemorării celor morţi. Cu acest prilej se fac pomeni, constînd la Mucenici din prepararea unei mîncări tradiţionale în formă de coptură sau colăcei cu zeamă, la Sf. Gheorghe din produse lactate, iar la Sf. Dumitru din o parte a recoltelor obţinute : grîne şi fructe.

Sub perspectiva menţinerii continuităţii şi echilibrului în cadrul vieţii spirituale, vor fi analizate şi practicile de aprindere a focului de la Anul Nou şi Bobotează, menite să asigure, în mentalitatea populară veche, conservarea elementelor vitale în curgerea necontenită a timpului. Aceeaşi semnificaţie o are şi aprinderea focurilor la saşii din Transilvania la Anul Nou.

De Sf. Vasile se aprind focuri în curţi şi livezi, iar la Bobotează focul este întreţinut din gunoiul adunat de la Anul Nou pînă la această zi. Tot la Bobotează tinerii aprind focul cu tăciunii luaţi de la sfinţirea Iordanului, sar peste foc şi joacă în jurul lui.

Analizînd obiceiurile aprinderii focurilor calendaristice, sub aspect funcţional, se relevă pe de o parte existenţa unor aspecte nevariabile, comune mai multor manifestări, şi pe de altă parte variabilitatea care conferă complexitatea acestora. Obiceiurile se desfăşoară în cadrul anumitor coordonate spaţiale şi temporale, prin acţiunea anumitor persoane, prin mînuirea diferitelor obiecte în scopuri bine precizate, concretizînd pe plan practic o ideație variată. Elementul esențial şi comun acestor obiceiuri este aprinderea focului. Se poate aprinde un singur foc pentru tot satul — de obicei în sîmbăta Paştelui — sau mai multe la toate celelalte date. Aceste focuri aveau forma unor roți (Lăsata Secului, Sf. Dumitru), torțe (Lăsata Secului, Sîmbăta Paştelui) sau grămezi (la celelalte sărbători). Materialele din care se aprind focurile sînt variate : bucăți de lemn, frunze, crengi, ,,ogrinji'', gunoaie rezultate din măturarea curții (ultimele în special la Mucenici, Alexii şi Buna-Vestire). Pentru ca focul să-şi manifeste puterea, conform credințelor populare, el trebuie aprins din materiale ,,curate'' (Joia Paştelui, Sîmbăta Paştelui). Noțiunea de ,,spurcat'', ca şi cea de ,,curat'', este variabilă, potrivit contextului. Locul unde se aprind aceste focuri era constant pentru acelaşi obicei, dar variabil de la o dată calendaristică la alta. Focurile de la Înviere se aprindeau întotdeauna în curtea bisericii, cele de la Mucenici, Alexii, Buna-Vestire, în curte sau în grădină, iar focurile de la Lăsata Secului în afara gospodăriei.

Cercetarea momentului de aprindere a focurilor rituale duce la concluzia că ele se încadrează în părțile limită ale zilei : zorii zilei şi seara, cele mai semnificative pentru practicile magice.

Focurile nu sînt pregătite şi aprinse de întreaga colectivitate. Aceasta nu este formată din persoane individuale, ci din grupuri anonime acționînd pe categorii de vîrstă sau sex. S-ar putea spune că există o specializare ritualistică în sensul că fiecare fel de comportament aparține unei categorii determinate de indivizi. La Lăsata Secului rolul principal îl aveau tinerii, la Mucenici şi Sf. Dumitru copiii, la Joia Mare femeile, iar la Sf. Gheorghe bărbații adulți.

Manifestările mai complexe ale obiceiurilor legate de focurile calendaristice se desfăşoară la Lăsata Secului — strigarea peste sat, rostogolirea roților aprinse, strigăte ,,alimori, alimori''—, la Mucenici—sărirea peste foc a oamenilor şi animalelor ca şi la Sf. Gheorghe —, la Sf. Dumitru — se colindă, se sare peste foc strigînd ,,hai la focul lui Sîn Medru'', se împrăştie tăciunii aprinşi prin livezi —, iar în Sîmbăta Mare se povesteşte în jurul focului.

Deşi stadiul contemporan de conservare a obiceiurilor cercetate se caracterizează prin disoluția şi dispariția unor elemente (la Mucenici nu mai sar copiii peste foc, la Joia Mare nu se mai pun scaune sau vase cu apă în jurul focului, la Înviere nu se mai întrebuințează lemne furate), totuşi varietatea, complexitatea cît şi larga răspîndire certifică practicarea acestora ca obiceiuri tradiționale.

*

Necesitatea abordării complexe a obiceiurilor legate de ,,focurile de peste an'' reclamă şi o analiză cartografică care este în măsură să releve o serie de aspecte speciale, referitoare mai ales la fenomenele de răspîndire şi concentrare, difuziune şi aculturație. Depăşind stadiul pur formal de interpretare cartografică, vom încerca să coroborăm concluziile pe care aceasta le poate oferi cu o serie de date privitoare la originea şi evoluția elementelor culturale în discuție, în complexul coordonatelor spațial-temporale.

O primă concluzie de ordin cartografic se referă la răspîndirea relativ extinsă, din punct de vedere cantitativ, şi omogenă calitativ a obiceiurilor legate de ,,focurile de peste an'', ceea ce ne face să subliniem reprezentativitatea lor în cadrul culturii populare româneşti tradiţionale.

Pe fondul general de răspîndire a elementelor culturale în discuţie, remarcăm existenţa, evidenţiată cartografic, a unor zone de concentrare. Este vorba de podişul Sucevei, bordura estică a Apusenilor şi Maramureşului, subcarpaţii Olteniei şi cei ai Munteniei, Bărăganul de sud-vest cu cîmpia Moştiştei, Dobrogea. În interiorul acestor macrozone, remarcăm existenţa unor microzone unitare, ca, de exemplu, estul subcarpaţilor Munteniei, dealurile Sălajului, podişul Dobrogei de nord cu Munţii Măcinului.

O primă interpretare a amplasării fondului principal de răspîndire ne duce în mod necesar la concluzia că zonele în discuţie sînt în general situate în părţile montane şi submontane (carpatice şi subcarpatice), ceea ce apare justificat şi explicabil dacă ţinem seama de faptul că, aşa cum am văzut, obiceiurile legate de ,,focurile de peste an'' sînt aferente, în ceea ce priveşte cauzalitatea lor reală iniţială, unei serii de ocupaţii specifice respectivelor regiuni.

Considerăm că este deosebit de important de subliniat faptul că regiunile de răspîndire şi concentraţie nu sînt delimitate doar de anumite forme de relief sau de specificul economic, ci ele se încadrează în general şi unor zone etnografice unitare.

Pe de altă parte, analiza cartografică a elementelor de cultură populară în discuţie îşi găseşte o bază în considerarea mişcărilor demografice metanastatice sau de altă natură, în perspectiva lor istorică. Acest gen de analiză, relaţionată cu interpretarea altor categorii de izvoare, poate aşadar contribui la elucidarea complexelor fenomene demografice.

Ne referim, de exemplu, la zona nord-estică a Transilvaniei, care prezintă o serie de analogii cu regiunea Munţilor Apuseni. Şi mai interesant ni se pare exemplul Dobrogei, care evidenţiază similitudini cu unele zone montane, explicaţia putîndu-se găsi în fenomenul de transhumanţă. Pe de altă parte, între Oltenia şi Dobrogea există de asemenea o serie de paralele, dat fiind că acesta a fost sensul unor transmutări succesive de populaţie.

Revenind la analiza cartografică a zonelor de concentraţie a fenomenelor, remarcăm că ele se detaşează şi prin aspectul lor unitar în ceea ce priveşte prezenţa anumitor obiceiuri din ciclul focurilor de peste an. Excepţie face oarecum regiunea centrală a Transilvaniei, care se distinge prin existenţa unui număr sporit de elemente de acest gen, deci printr-o mare diversitate şi complexitate culturală.

Aşa cum am subliniat, explicaţia dispunerii zonale a anumitor obiceiuri, evidenţiată cartografic, trebuie să-şi găsească o fundamentare în evidenţierea cauzalităţii şi funcţionalităţii lor originare, exemplele pe care le putem oferi fiind, după părerea noastră, deosebit de semnificative.

Astfel, unele obiceiuri ale ciclului (focurile de Sf. Dumitru, Sf. Gheorghe), afectate păstoritului, sînt prezente mai ales în zone al căror specific economic este legat tocmai de această ocupaţie (de exemplu Argeş). Similar este şi exemplul focurilor de Bobotează, Mucenici, Bunavestire, referitoare la determinarea fecundităţii vegetale, prezente în special în unele zone de interes pomicol (de exemplu Vrancea), ceea ce ne poate oferi indicaţii preţioase, adesea inedite, legate de originea şi evoluţia ,,focurilor de peste an''.

Abordată din unghiuri metodologice conjugate (structural-funcţionale, sincronice-diacronice, calitative-cantitative) cercetarea focurilor de peste an a demonstrat vechimea şi persistenţa obiceiurilor în discuţie, investigarea lor contribuind la elucidarea unor probleme legate de unitatea şi varietatea culturii spirituale româneşti.

20 DE ANI DE LA MOARTEA LUI ARTUR GOROVEI*

ARTUR GOROVEI ÎN 1922

Numele lui Artur Gorovei nu se leagă numai de apariţia primei noastre reviste de folclor, „Şezătoarea" (1892—1929), — fără îndoială cea mai importantă operă a vieţii sale —, ci şi de o serie întreagă de alte preocupări. A mai fost, astfel, prozator (volumul *Cruzimi* — 1921 — a trezit o vie reacţie şi a fost semnalat de Mihail Sadoveanu) şi foarte harnic publicist, a manifestat interes pentru istoria literară, publicînd în Analele Academiei o serie de contribuţii, a scris memorialistică, cea mai mare parte a ei rămasă inedită în cinci mari volume manuscrise.

---

* Scrisori către Artur Gorovei, Ediţie îngrijită şi introducere de Maria-Luiza Ungureanu, Editura Minerva, 1970.

Pasiunea pentru documente se poate vedea din grija cu care a păstrat şi conservat corespondenţa revistei ,,Şezătoarea”, aproape toate scrisorile primite de la foarte multe personalităţi din ţară şi de peste hotare.

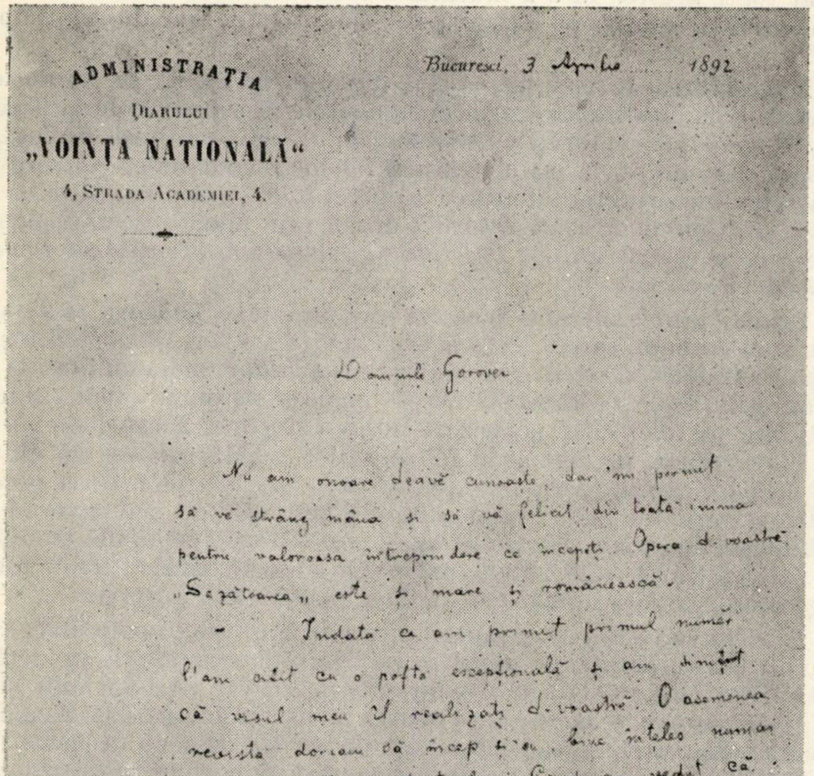
Apariţia, acum, într-un volum selectiv a corespondenţei primită de Artur Gorovei, selecţie făcută din cele 16 mari mape păstrate de fiii folcloristului, ilustrează în chipul cel mai elocvent contribuţia lui Gorovei la istoria folcloristicii şi, în acelaşi timp, la istoria literară, la istoria relaţiilor noastre culturale cu străinătatea. Căci, prin varietatea scrisorilor şi a persoanelor de la care au fost primite, volumul de corespondenţă se înscrie nu numai ca o valoroasă contribuţie la istoria folcloristicii, scrisorile interesînd în bună măsură pe istoricul literar.

Vasta galerie de nume poate sugera interesul corespondenţei. Astfel, dintre culegătorii şi cercetătorii folclorului sînt prezenţi : G. Alexici, Teodor Bălăşel, Ion Bianu, I.G. Bibicescu, V. Bologa, Tiberiu Brediceanu, M. Canianu, Petru Caraman, Gh. Cardaş, Ion Chelcea, Gr. Creţu, Dimitrie Dan, Nicolae Densuşianu, Ovid Densusianu, Ion Diaconu, Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, M. Gaster, Gh. Ghibănescu, Gh.T. Kirileanu, S.T.Kirileanu, S.Fl. Marian, C.N. Mateescu, Ion Muşlea, T. Pamfile, Pericle Papahagi, Tache Papahagi, Gh. Pascu, Pompiliu Pîrvescu, Ion Pop-Reteganu, Vasile Sala, P.Gh. Savin, I. Sbiera, Elena Sevastos, L. Şeineanu, Hr.N. Ţapu, Al. Vasiliu-Tătăruşi, Elena Voronca, Romul Vuia, I. Zanne.

Volumul cuprinde însă scrisori şi de la scriitori, istorici literari, filologi : Gh. Bogdan-Duică, Ilarie Chendi, acesta cerîndu-i lui Gorovei colaborarea la ,,Viaţa literară” (1906), Octav Băncilă amator a ilustra ,,Şezătoarea”, Barbu Delavrancea, entuziast primitor al apariţiei ,,Şezătorii”, dispus chiar a realiza abonamente pentru ea, M. Dragomirescu, apreciind amplul basm al lui Gorovei *Zmei şi zîne*, Gala Galaction, Octavian Goga, Spiru Haret, sprijinitor al ,,Şezătorii”, Iorgu Iordan, N. Iorga, E. Lovinescu, T. Maiorescu, C. Mille, Iacob Negruzzi, D. Onciul, Al. Philippide, M. Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, A.D. Xenopol.

Fără îndoială, pentru istoricul folcloristicii interesează în primul rînd datele noi furnizate de acest volum referitoare la împrejurările în care a apărut revista, la concepţia editorilor ei principali (A. Gorovei, Gh. T. Kirileanu, M. Lupescu), la ecoul pe care l-a trezit revista în ţară şi în străinătate, la condiţiile şi tribulaţiile apariţiei ei.

Ceea ce spunea Artur Gorovei, cînd ,,Şezătoarea” încetase să mai apară, era riguros exact, obiectiv, punea foarte bine în lumină pasiunea şi larga cheltuială de forţă depusă de conducătorul revistei : ,,Numai cine a condus o revistă, şi încă timp de 37 de ani, numai acela ar putea să priceapă cîtă răbdare, cîtă stăpînire de mine însumi, cîte jertfe sufleteşti mi-au cerut aceşti 37 de ani, cît a trebuit să fac o muncă adeseori plictisitoare... Să întreţii timp de 37 de ani corespondenţă cu 220 de colaboratori, care să-ţi trimeată, uneori, un material pe care trebuie să-l publici, dar pe care nu poţi să-l dai la tipar decît după ce l-ai transcris, în mod citeţ şi după cerinţele tipografice, să faci corecturi la 25 de volume; să scrii adresa, să lipeşti timbre şi să expediezi revista la cîteva sute de persoane, care nu-şi plătesc abonamentul, dar tu să fii în curent cu plata tipografului; să te umileşti, uneori, ca să cerşeşti un ajutor care ţi se refuză... Şi toate acestea nu pentru că urmăreşti vreun beneficiu personal, de orice fel ar fi el. Le-am



ADMINISTRAȚIA
DIARULUI
„VOINȚA NAȚIONALĂ"
4, STRADA ACADEMIEI, 4.

Bucuresci, 3 Aprilie 1892

Domnule Gorovei

Nu am onoare de a vă cunoaște, dar îmi permit să vă strâng mâna și să vă felicit din toată inima pentru valoroasa întreprindere ce începeți. Opera d-voastră „Șezătoarea" este și mare și românească.

— Îndată ce am primit primul număr l'am citit cu o poftă excepțională și am simțit că visul meu îl realizați d-voastră. O asemenea revistă doream să încep și eu, bine înțeles numai cu concursul învățătorilor. Când am văzut că alții au început ceea-ce eu întârziam prea mult, în loc de a simți vre un resentiment, mi-am zis: să fiu ajutorul dacă nu întemeietorul acestei opere salutare. Și m'am hotărît să vorbesc tutulor amicilor despre revista d-voastră și să scriu despre ea, și s'o laud și să vă laud după cum merită și bine-meritați.

Și vă mărturisesc că pentru întâia dată am simțit un adânc regret că activitatea mea este prea mult absorbită în altă direcție de cât în aceea în care intrați d-voastră. Prea multul lucru m'a împedicat de a vă

Fragment dintr-o scrisoare a lui Barbu Șt. Delavrancea.

îndurat toate acestea fără a murmura, pentru că am fost mînat de dorul de a contribui, cum şi pe cît mi-a fost cu putinţă, la înălţarea poporului meu".

Mărturisirea de mai sus capătă din plin certificat de autenticitate, acoperire reală, justificare prin documentele din acest volum. Toate declaraţiile unor personalităţi cu preocupări diferite (scriitori, filologi, compozitori), dar iubind în egală măsură folclorul românesc, converg în recunoaşterea importanţei ştiinţifice a operei folcloristice realizate de Artur Gorovei prin publicarea „Şezătorii", dar şi prin unele cercetări personale, dintre care se detaşează net *Descîntecele românilor*, *Cimiliturile românilor*, *Ouălele de Paşti* ş.a.

Printre primii aderenţi la cauza şi programul „Şezătorii" s-a numărat Barbu Delavrancea, care în 1892 acorda revistei o semnificaţie adîncă, crezînd că ea trebuia să se adreseze tuturor românilor, îndemnîndu-i la unire. În plan ştiinţific, „Şezătoarea" avea menirea să pună capăt fărămiţării cercetărilor de folclor, să polarizeze interesul pentru acest domeniu al tuturor cărturarilor, nu numai al folcloriştilor : „Mărturisesc că dintre felurile de publicaţiuni periodice „Şezătoarea" se cuvine a avea precădere înaintea oricărui om cult, literat şi bun român, căci cel mai suveran mijloc de a înţelege un popor este acela de a-i cunoaşte şi aprofunda tradiţiunile, ştiinţa şi creaţiunile sale simple, naive dar adeseori străbătute de un spirit vast şi genial pe care numai mulţimile şi popoarele îl pot avea".

Revista suscită în continuare interesul larg al specialiştilor, al celor mai mari personalităţi ale epocii : Al. Philippide aşteaptă cu nerăbdare revista, Titu Maiorescu vorbeşte despre ea astfel : „Le-am citit şi le-am găsit şi folositoare şi interesante pentru studiile folcloristice. E cuminte şi bine chibzuită restrîngerea ce şi-o impune revista de a nu da decît ceea ce *este în realitatea* [subl. aut.] vorbirii şi lucrării poporului în locurile anume precizate, iar nu fantasmagorii şi declamaţii goale".

După cîţiva ani de apariţie, ea recunoaşte nu numai interesul ştiinţific al revistei, buna orientare a ei, ci şi calităţile remarcabile ale editorului ei. G. Alexici spunea referitor la Artur Gorovei : „M-am convins că sînteţi un om foarte muncitor, cu o critică modernă şi cu pregătiri rare şi întemeiate".

De peste hotare, cercetători ai limbii şi literaturii române, printre care ardentul filoromân J. Urban Jarník, recunosc de asemenea buna orientare a revistei. Cercetătorul ceh amintit mai sus îi scria astfel, în 1912, conducătorului revistei : „dă-mi voie să te felicitez c-ai ajuns sănătos şi voios să serbezi jubileul de 20 de ani al zilei cînd cel dintîi număr al revistei a văzut lumina zilei. Cîte jertfe, cîte dovezi de abnegaţie şi o dragoste neţărmurită pentru un lucru care din păcate în loc să se bucure de simpatia generală, după cum o şi merită, de mulţi se ia în zeflemea. Mare trebuie să fie statornicia şi energia cu care d-ta ai urmărit gîndul, luîndu-se în socoteală că d-ta ai stat neclintit pe lîngă propusul [sic] tău, urmîndu-ţi calea, în ciuda piedicilor ce cu duiumul ţi se puneau în cale. Primeşte te rog şi din partea mea, a unuia care este străin de neam, însă înrudit cu d-ta în ce priveşte iubirea şi vaza ce o am pentru minunatele produse a le muze poporane române. Şi dacă, nebăgînd în seamă greşelile de tot felul care foiesc prin cele scrise de mine, românilor neaoşi în marea lor bunăvoinţă le place să vadă în modul meu de a scrie şi unele părţi bune, atunci spun sus şi tare că meritul este al studiului acestui fel de scrieri, între altele şi al celor tipărite de d-ta".

În anul 1929, Iorgu Iordan aprecia în Gorovei pe ,,conducătorul celei mai vechi şi bune reviste de folclor din România şi pe deasupra autor de studii, cunoscute şi apreciate de toată lumea, în acelaşi domeniu". Peste un an, Petru Caraman i se adresa conducătorului ,,Şezătorii" : ,,Vă cunosc şi vă stimez ca pe unul din capii mişcării folcloristice de la noi din ţară, iar de cînd s-au stins Pamfile şi Marian, ca pe singurul care conduce cu rîvnă acest curent şi care salvează prestigiul ţării pentru asemenea preocupări cu totul neglijate. Publicaţiile dv., atît cele din Editura Academiei, cît mai ales ,,Şezătoarea", care e opera dv., m-au făcut să vă păstrez cea mai sinceră simpatie şi admiraţie de cînd au început să mă atragă şi pe mine căile disciplinei etnografice".

În 1934, Ion Diaconu vedea în Gorovei ,,un deschizător de drum în asemenea studii", iar în munca lui ,,un model de asiduitate şi discreţie în cultura română".

De la Londra, în 1929, M. Gaster recunoştea oportunitatea apariţiei revistei la începutul ultimului deceniu al secolului trecut, importanţa ei în culegerea tezaurului popular, contribuţie, spune Gaster, ce se va recunoaşte mai din plin în viitor, cînd anume forme tradiţionale ale folclorului publicate în ,,Şezătoarea" se vor împuţina : ,,Atunci lumea va începe să înţeleagă, va preţui munca desăvîrşită ce ai depus-o d-ta la culegerea acestui material. Ai venit tocmai la vreme, de a aduna tot ce se mai poate aduna, ca să nu se piardă pentru totdeauna. Toate cercetările ştiinţifice, toată clădirea cea nouă, se va ridica pe temeliile puse de d-ta. Eu te felicit din toată inima că ţi-a dat domnul răbdarea şi puterea de a duce munca aceasta frumoasă pînă la sfîrşit. Adică n-aşi dori să spun ,,pînă la sfîrşit", căci nădăjduiesc, răsfoind cele 25 de volume, că vei reîntineri din nou şi vei începe iar lucrul cu experienţa cîştigată şi cu dorul nestins pentru literatura populară. Eu am învăţat mult de la d-ta şi mai sper de a învăţa. De aceea îţi doresc la mult înainte !".

Acestor îndreptăţite elogii li se alătură încă multe altele din partea unor specialişti de peste hotare. Abia cu volumul de scrisori publicat acum se relevă cu prisosinţă largul ecou stîrnit de revistă, interesul suscitat în cadrul mişcării folcloristice universale. Fără aceste informaţii nu se va putea scrie o istorie obiectivă a folcloristicii româneşti, o bine informată prezentare a ,,Şezătorii". Se observă că revista a fost apreciată de cercetători şi conducători ai unor reviste similare din străinătate. Aceştia cer fie schimbul de reviste, fie diferite informaţii privind cultura noastră populară ori literatura cultă, îi cer colaborarea lui Gorovei. Cu o răbdare pilduitoare Gorovei satisface, mai întotdeauna, cererile, obţinînd, din partea solicitanţilor, mulţumiri pentru cordiala bunăvoinţă. Şi este semnificativ că Gorovei răspunde cu bunăvoinţă nu numai notorietăţilor. Astfel, în 1911, un student de la Universitatea din Zürich, recomandat de H. Tiktin, îi cere informaţii asupra.... numelor dejunurilor în limbile romanice. O scrisoare ulterioară consemnează satisfacţia studentului, informaţiile lui Gorovei avînd darul să-l ,,iniţieze perfect asupra subiectului".

De multe ori însă Gorovei apelează, la rîndu-i, la cunoştinţele unor specialişti de peste hotare, cerîndu-le informaţii, bibliografii, studii, mai ales asupra cimiliturilor, descîntecelor şi ouălelor de Paşti, despre care a şi scris, de altfel, trei studii ce-şi păstrează şi acum interesul.

O prezentare sumară a specialiştilor străini care au manifestat interes pentru „Şezătoarea" este edificatoare chiar prin simpla citare de nume. Astfel, volumul conţine scrisori de la : Gaetano Amalfi, din Napoli, S. S. Bobtcheff, redactor-şef al revistei„Bălgarska Sbirka", Cesare Bottecchia, membru al „Societăţii italiene pentru studiul tradiţiunilor populare", Jean Boutière, Dr. Buschau din Stettin, Henry Carnoy, din partea revistei „La Tradition. Revue internationale de Folklore", Paris, O. Colson, director al revistei „Wallonia", Liège, Adam Fischer, din partea „Institutului de etnologie" al Universităţii Jan Kazimir, din Lwow, M. Friedwagner, din partea „Seminarului de limbi romanice" de la Frankfurt, Arnold van Gennep, cu care se cunoscuse la Congresul artelor populare de la Praga, în 1927 — cînd au participat şi Ion Bianu, Tiberiu Brediceanu, I. Muşlea — — C.C. van de Graft, din Utrecht, Angelo de Gubernatis, din Florenţa, Dr. E. Györffy, de la „Maghyar Nemzeti Muzeum Néprajzi Tara", Budapesta, E. Hoffman Krayer, de la „Société Suisses des Traditions Populaires", Vally Höttges, din Köln, I. Urban Jarník, Prof. dr. Robert Lehmann Nitsche, din La Plata, F. Leinbock, de la „Eesti Rahva Museum", din Estonia, Ch. Letourneau, de la „Société d'Anthropologie", din Paris, A. Marinus, de la „Service de recherches historiques et folkloriques", cu care de asemenea se cunoştea de la Praga, Wilhelm Meyer-Lübke, din partea „Institutului român" din Viena, Eugen Monseur, din Liège, a cărui operă era cunoscută şi de Dumitru Stăncescu, care-l cita pe larg, Kristoffer Nyrop, prof. la Universitatea din Copenhaga şi membru onorific al Academiei Române (1926), François Pospíšil, din Moravia, Stanislas Prato, din Sesso Aurunca (Caserta, Italia), Hugo Schuchardt, din Graz, Paul Sébillot de la „Revue des traditions populaires", Antoine Sigalas, de la Universitatea din Salonic, O.I. Tuulio, din Helsinki, G. Weigand, din Leipzig, H.A. Winkler, din Tübingen ş.a.

Unii dintre aceştia scriu chiar în limba română : Jean Boutière, I. Urban Jarník, Gustav Weigand, iar O.I. Tuulio din Helsinki roagă să nu fie lipsit de plăcerea de a i se scrie direct în limba română.

Încă din anul 1892 Gustav Weigand, pe care Gorovei îl va ajuta în în ţara noastră să facă studii pe teren asupra limbii române, cerînd „Şezătoarea" spunea : „pentru că de fapt nu cunosc o mai bună şi mai curată românească decît cea care se găseşte în revista d-stră". M. Friedwagner foloseşte revista la „Seminarul de limbi romanice" de la Frankfurt, iar W. Meyer-Lübke o cere pentru „Institutul român" de la Universitatea din Viena, pe care dorea să-l transforme în „centru de propagare a limbii şi literaturii române".

Personalităţile citate mai sus apreciază un aspect ori altul al „Şezătorii". O. Colson, directorul revistei „Wallonia", observă numărul mare de colaboratori, condiţie esenţială a succesului revistei : „E sarcină grea aceea de a culege folclorul unei ţări şi singur, fără să te înconjuri de adepţi înflăcăraţi, nu poţi ajunge la cercetări generale. Dv. aţi făcut, ei lucrează foarte bine. Înainte !". Hugo Schuchardt recunoştea, în 1899, aportul revistei la culegerea tezaurului popular românesc : „Revista dv. este desigur o foarte considerabilă îmbogăţire a literaturii folcloristice care mai ales în România a găsit o atît de însufleţită şi reuşită cultivare, cum de abia există în alte ţări".

Jean Boutière obţine de la Gorovei preţioase informaţii pentru monografia ce avea s-o închine vieţii şi operei lui Ion Creangă : „Toate informaţiile pe care mi le daţi sînt foarte interesante şi-mi vor fi de un mare folos pentru unele părţi ale biografiei lui Ion Creangă. Mulţumită dv., cîteva puncte, pînă acum destul de întunecate, au să fie complet lămurite pentru cititori''.

Sînt cuprinse însă în unele scrisori şi aprecieri asupra lucrărilor folcloristice ale lui Gorovei. H. Marzell aprecia în 1929 că *Botanica populară* (lucrare de altfel scrisă în colaborare) este „foarte interesantă şi de o mare importanţă ştiinţifică''. În anul 1931 M. Gaster releva marile calităţi ştiinţifice ale lucrării *Descîntecele românilor* : „Cartea d-tale va rămîne un monument nepreţuit şi baza nestrămutată pentru cercetările ştiinţifice asupra originei acestor descîntece şi paralelele lor în literatura universală''.

Spuneam însă că acest volum se adresează şi istoricilor literari. Scrisorile de la M. Sadoveanu, Ion Bianu şi N. Iorga nu pot fi neglijate de cercetătorii celor trei mari personalităţi ale culturii noastre. Scrisorile lui N. Iorga sînt lapidare iar acelea ale lui Ion Bianu relevă marea diversitate de preocupări ale fostului director al Bibliotecii Academiei. Pentru biografia lui Sadoveanu scrisorile sale din preajma şi de după primul război mondial conţin numeroase elemente de interes.

Din cîteva scrisori de la N. Iorga, G. Ibrăileanu şi M. Sadoveanu se desprinde interesul acestora pentru amintirile literare ale lui Gorovei. Directorul „Şezătorii'' avusese într-adevăr privilegiul de a cunoaşte o serie de mari scriitori, începînd cu Eminescu şi Creangă.

În încheierea acestor însemnări am vrea să amintim numai marea importanţă pe care o prezintă pentru un viitor biograf cele peste 130 de ample scrisori ale lui G. T. Kirileanu, neobosit sprijinitor al „Şezătorii'' (vezi articolul nostru *G. T. Kirileanu*, în „Ateneu'', nr. 7(60), iulie 1969, p. 16).

Acum, cînd se împlinesc 20 de ani de la stingerea din viată a lui Artur Gorovei, găsim oportun să reproducem cîteva rînduri dintr-o scrisoare a lui Ion Bianu, prin care acesta îi anunţă lui Gorovei primirea ca membru corespondent al Academiei Române : „Cinstea o meritai de mult ; ai cîştigat drept la ea prin statornica dragoste şi neîncetata muncă ce ai depus — — dimpreună cu alte sacrificii — ca să contribui la cunoaşterea tot mai largă şi mai adîncă a sufletului poporului nostru — cea mai mare bogăţie a neamului, cea mai solidă piatră de temelie pe care se va înălţa, sînt sigur, cultura viitoare a naţiei noastre''.

Aprecierile lui Ion Bianu îşi păstrează neatins adevărul.

IORDAN DATCU

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Moravie. Avec Marcel Cellier chez les musiciens et chanteurs de l'ensemble Břeclavan en Moravie, Philips (France), Deluxe Mono P 77.243 L, Stéréo 842.103 PY. Fotografia copertei : Cellier.

Discul de faţă este rodul unui turneu făcut de Ansamblul de cîntece şi dansuri populare „Břeclavan'' în Elveţia Romandă, cu cîţiva ani în urmă (1962). Înregistrările pe care le cuprinde au fost făcute atunci în studiourile Radiodifuziunii din Lausanne, cu amabilul sprijin al lui J.F. Zbinden, şeful serviciului muzical. Laureat al festivalului folcloric de la Stražnice (1962) şi deţinător al altor înalte distincţiuni, acest valoros ansamblu de amatori a popularizat cu entuziasm cîntecele şi jocurile din Moravia ceho-slovacă în numeroase spectacole în ţară şi peste hotare (Italia, Anglia, Republica Federală a Germaniei, Iugoslavia etc.). Elan tineresc şi năvalnic optimism, vigoare şi graţie, bărbăţie, seninătate şi gingaş lirism se degajă rînd pe rînd din audierea programului pe care ni-l păstrează acest disc, datorat străduinţelor lui Marcel Cellier. Jocuri exuberante, *Vrtena*, *Verbunkul* şi *Ceardaşul*, piesele instrumentale cîntate cu meşteşug de orchestra condusă de „primaşul'' Jaromir Nečas, cîntecele pline de prospeţime ale fetelor, cîntecele intonate cu incisivă bărbăţie de flăcăi şi cîntecele interpretate de Annička Holubova, Lidka Malčicova şi de Jožka Severin, neîntrecut cîntăreţ, de felul său brutar şi viticultor, ne poartă în lumea colorată a folclorului morav şi slovac. Nu lipsesc unele tablouri folclorice ca bunăoară *Rekruti*, scenetă inspirată de plecarea tinerilor la armată, şi *Bine-ai venit Janiček*, ceremonia intrării noului-născut în comunitate. Deşi machiate pentru luminile rampei ele nu se depărtează prea mult de autentic.

MORAVIE
VOYAGES AUTOUR DU MONDE
PHILIPS

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 1, p. 87 – 91, Bucureşti, 1971

Similitudinile care se pot constata între o parte a folclorului muzical morav şi slovac pe de o parte şi cel maghiar pe de alta sînt evidente şi în materialul gravat pe acest disc. Ele pot stîrni mirarea celui neavizat şi pot duce lesne la opinii greşite asupra spinoasei probleme a influenţelor. Trebuie ştiut că în această parte a lumii s-au petrecut fără contenire în decursul istoriei multiple şi complexe împrumuturi reciproce între folclorul muzical al popoarelor, ceea ce a generat — Bartók o spune răspicat ! — o bogăţie neînchipuită, de uriaşe proporţii şi multilaterală, de melodii şi de tipuri de melodii. Alături de unele melodii cunoscute şi unor popoare şi altora, parte din ele de provenienţă cultă sau semicultă (*Czardas modulée* din discul de faţă, bunăoară, îl regăsim în discul *Hongrie* sub titlul *Traditionelles czardas à modulations* !), în structura unor cîntece din anume categorii folclorice s-au statornicit — prin aceste schimburi reciproce — o seamă de elemente comune, de unde, fireşte, similitudini. Nu trebuie scăpat din vedere că, în parte, acest limbaj artistic comun este datorat unei culturi muzicale arhaice, pe care maghiarii au găsit-o la venirea lor în bazinul dunărean şi pe care au preluat-o, o dată cu adoptarea unui nou mod de viaţă. O cercetare în profunzime a structurii muzicii populare din sud-estul Europei şi din Balcani ar duce, cred, la identificarea esenţei acestui strat muzical străvechi.

Discul ne aduce şi o surpriză : o melodie cîntată din *koncovka* (a se citi : conţovca) de Marcel Cellier, acompaniat la ţambal de Jaromir Nečas, consilierul artistic al ansamblului, folclorist la Radio-Brno. *Koncovka* este rubedenia slovacă a fluierului nostru cu „dop", dar fără găuri pentru degete, „tilinca cu dup" a maramureşenilor. Ea scoate o serie uimitor de bogată de sunete armonice prin presiunea felurită a suflului, coordonată cu închiderea ori deschiderea capătului inferior al ţevii cu degetul. De la şirul de armonice, cu caracteristicul „Alphorn-fa" (mai mult fa diez decît fa), derivă culoarea lidică a melodiilor cîntate din ea. Marcel Cellier se dovedeşte un adevărat maestru al acestui dificil instrument.

HONGRIE
1895
VOYAGES AUTOUR DU MONDE
PHILIPS

Hongrie. Avec Marcel Cellier chez les Tziganes de Miskolc. (*Enregistrement original effectué en Hongrie par Marcel Cellier*), Philips (France), Deluxe Mono P 77.242 L. Fotografia copertei : Cellier.

În drum spre România, cu prilejul unui popas la Miskolc, M. Cellier a dat peste orchestra lui Jancsi Balogh. A fost „fascinat de virtuozitatea şi cîntarea neobişnuită a muzicanţilor", mai ales cînd aceştia „s-au apucat să cînte în cor, lucru îndeobşte rar la virtuoşii instrumentişti". În dimineaţa următoare a înregistrat cîteva piese din repertoriul lor şi astfel a luat fiinţă discul de faţă.

Discul debutează cu... *Ciocîrlia* ! M. Cellier nu scapă din vedere să precizeze că este vorba de „faimoasa temă românească cunoscută în toată lumea''. Prezenţa unor piese româneşti de larg răsunet, în frunte cu vestita *Ciocîrlie*, în repertoriile unor muzicanţi populari de peste hotare — — între care şi lăutarii maghiari — este azi un fapt împlinit.

Celelalte melodii aparţin acelei *Cigányzene*, muzică „ţigănească'' numai cu numele, în realitate muzică maghiară cultă în spirit popular, cîntată de lăutarii din oraşe (aproape în toate cazurile ţigani), cu înflăcărarea aproape emfatică care caracterizează interpretarea acestui repertoriu. Sînt cîteva lungi potpuriuri, în care alternează romanţe, cîntece şi ceardaşuri, aşa cum muzicanţii obişnuiesc să cînte în restaurante. Între ele se află unul care cuprinde creaţii proprii ale primaşului (*Une vie de tzigane*). Jancsi Balogh le duce pe toate la bun sfîrşit, cu netăgăduit elan, umbrit însă ici-colo de mărunte deficienţe de tehnică şi de intonaţie, îndeobşte în poziţiile înalte ale viorii.

Din acest material muzical comun se desprinde însă un interesant mănunchi de *Chansons satyriques tziganes*, cîntate şi din gură de toţi membrii orchestrei în cor. Este un repertoriu de cîntece—unele din ele cu text ţigănesc—pe care lăutarii maghiari le cîntă cu o vervă îndrăcită, cu precădere pentru ei înşişi. Amănunt interesant : între ele se află varianta unui cîntec de joc transilvănean, cîntat de obicei cu textul *Zis-a mama să mă-nsor*... (cunoscut şi sub titlul *Romana de pe Mureş*).

Musique de Hongrie. Chants Csángó. Réalisé par Deben Bhattacharya avec le concours du Rikskonserter sous les auspices du Musée Suédois d'Histoire de la Musique, Stockholm, în seria „Le monde de la musique'', Expo Norr, RIKS LP 11. (Înregistrări, fotografii şi text explicativ : Deben Bhattacharya). Este un deosebit de elegant disc-album, cu o amplă notă explicativă în engleză şi franceză, bogat ilustrată, a cărui realizare merită toate laudele.

Doar prima faţă a discului cuprinde muzică populară înregistrată de la un grup de ceangăi, stabiliţi între anii 1941 şi 1946 în partea meridională a Ungariei, cu totul şase piese.

Două piese din acestea sînt ceva mai originale şi specifice : un cîntec lirico-epic care, după autor, ar descrie viaţa ţiganilor nomazi şi un bocet pascal (al Mariei la moartea lui Isus), vădit de provenienţă cărturărească.

Cealaltă faţă a discului cuprinde muzică populară maghiară culeasă în aceeaşi zonă din partea de miazăzi a Ungariei, din preajma oraşului Pécs. Reţin luarea aminte : un cîntec epic despre dragostea nefericită dintre fata grofului şi un cioban, care-i aduce acestuia moartea prin spînzurătoare, un interesant buchet de melodii cîntate de un cimpoier din Csurgó, un

MUSIC FROM HUNGARY
Csángó Songs
EDITED BY DEBEN BHATTACHARYA

frumos cîntec de stil nou cîntat din ţiteră şi un cîntec cu text ţigănesc. *Airs gitans au violon* — cu excepţia interpreţilor — nu au nimic ţigănesc : este vorba de acea muzică cultă în spirit popular de care am pomenit mai sus. De obîrşie cărturărească este şi un cîntec de Crăciun despre Fecioara Maria.

Musique indienne du Rajasthan. Painted Ballads. Réalisé par Deben Bhattacharya avec le concours du Rikskonserter sous les auspices du Musée Suédois d'Histoire de la Musique, Stockolm, în seria „Le monde de la musique", Expo Norr, RIKS LP 10. (Înregistrări, fotografii şi text explicativ : Deben Bhattacharya.) Alt album-disc extrem de elegant.

Pentru europeanul de rînd deosebirile dintre muzica cultă a popoarelor din Orient şi folclorul lor muzical sînt insesizabile. Totul este pentru el muzică populară : genuri muzicale şi instrumente de muzică, moduri şi ritmuri. Tradiţia orală aflată la temelia multor culturi muzicale extraeuropene, atît în ceea ce priveşte actul însuşi al creaţiei cît şi în ceea ce priveşte difuzarea în timp şi în spaţiu a compoziţiilor muzicale — aidoma ca în lumea cîntecului popular —, nu a făcut decît să sporească confuzia. Au contribuit şi unele scrieri ale unor europeni insuficient de avizaţi, care fără să pătrundă în esenţa adesea peste fire de subtilă şi de complexă a muzicii culte orientale s-au grăbit să formuleze concluzii şi definiţii. Scrierile unor învăţaţi din Răsărit, totodată buni cunoscători ai muzicii culte europene, sînt întotdeauna mai mult decît binevenite pentru desluşirea principiilor care călăuzesc muzica Orientului, atît în domeniul creaţiei culte cît şi al celei populare. Am primit deci cu mare interes discul-album de faţă, întovărăşit de o amplă notă explicativă în engleză şi franceză, bogat ilustrată de fotografii şi desene. El ne înfăţişează — pare-se pentru prima dată — un ales mănunchi de creaţii folclorice ale populaţiei „bhil" din India, o străveche comunitate de peste 2 250 000 de suflete, trăitoare în Gujarat, Madhya Pradeş şi Rajasthan, în partea de apus a ţării.

Discul cuprinde unsprezece piese din folclorul populaţiei bhil, înregistrate la faţa locului în februarie — iunie 1962 : 1. *Navaratri Vrata*, cîntec semi-religios, inspirat din epopeea hindusă *Ramayana*, cîntat, cu prilejul serbărilor de la finele anotimpului ploios, de săteni, cu acompaniamentul unei tobe cilindrice cu două membrane bătute cu mîinile (*dhol*) şi o pereche de cinele de alamă ; 2. *Diwali*, inspirat de asemenea din *Ramayana*, cîntat într-un stil recitativ aproape recto-tono, toamna, de „sărbătoarea luminilor", cînd casele sînt împodobite cu picturi murale şi iluminate cu lămpi de ulei ; 3. *Gauri*, dans bărbătesc de cerc jucat zilnic timp de patruzeci de zile după semănat (timp în care aceştia trebuie să se abţină de la băuturi alcoolice şi — aidoma căluşarilor noştri — să păstreze o riguroasă castitate), în ritmul susţinut de o altă tobă cilindrică (*madal*), un disc de metal (*thali*) şi de zurgălăii legaţi de gleznele dansatorilor(*ghunghru*) ; 4. *Padlau*, cîntec de nuntă cîntat de femei, şi 5. *Joc pentru anunţat căsătoria*, cîntat dintr-un fluier traversier de bambus (*bansri*), *dhol* şi un disc metalic (*jhalar*) bătut cu o baghetă, jucat de viitorul mire şi de prietenii săi pe uliţele satului ; 6. *Lori*, un cîntec de leagăn cîntat de un grup de patru femei ; 7. *Patelia*, o deosebit de interesantă suită de cîntece acompaniate de tobă, a căror texte denunţă muncile agricole obligatorii şi greutăţile serviciului militar. Pe a doua faţă a discului sînt gravate patru tablouri epice din balada lui Pabuji cîntate de „bhopa", preotul bhil şi

MUSIQUE INDIENNE
du Rajasthan
PAINTED BALLADS
EDITED BY DEBEN BHATTACHARYA

„bhopi”, soţia acestuia, din gură şi din *ravanahattha*, o vioară cu o pereche de strune din păr de cal întinse deasupra unui gît cilindric (făcut dintr-o tijă de bambus de vreun metru) şi deasupra unei cutii de rezonanţă confecţionată dintr-o nucă de cocos decalotată şi acoperită cu o membrană de pergament, cu arcuş în formă de arc de vînătoare, de bagheta căruia este aninat un colier de zurgălăi care răsună în decursul cîntatului. Cei doi „bhopa — bhopi” cîntă în piaţa satului în preajma unei pînze („pharh”) lată de doi metri şi lungă de şase pînă la opt metri, pe care sînt zugrăvite principalele scene ale povestirii.

Celor unsprezece piese din folclorul bhil li se adaugă trei împrumutate unor „tradiţii înrudite” : 1. *Bagh-Rawat-Ki-Pharh*, un episod din balada, lui Bagh Rawat, cîntat de o pereche de preoţi „gujar” din Rajasthan, acompaniaţi de *jantar*, o chitară populară asemănătoare cu *rudra vina* (instrument propriu muzicii clasice), cu patru coarde întinse deasupra unei tije de bambus lungă de aproximativ un metru şi jumătate, prevăzută la fiecare extremitate cu cîte un rezonator din tigvă ; 2. o piesă instrumentală cîntată din *jantar* şi 3. *Patelia*, cîntată de cîntăreţi profesionişti aparţinînd comunităţii „langa”, acompaniaţi de *sindhi-sarangi*, un cordofon cu arcuş, cu patru coarde principale (două de metal şi două de maţ) şi şaptesprezece coarde de rezonanţă din metal, şi de *satara*, un fluier gemănat.

În folclorul muzical bhil, ambitusul mic este predominant. El este însă trecut cu vederea printr-o interpretare afectivă şi mai ales printr-o ritmică viu colorată, în care se îmbină în chip fericit instrumente diferite cu sonorităţile felurite ale tobei, altele după locul în care membrana este lovită şi după chipul în care este atinsă sau izbită. Folclorul ţărănesc este vizibil deosebit de cel profesional. În scenele epice interpretate de cei doi „bhopa — bhopi” se desluşesc interesante întorsături pentatonice, un ambitus mult sporit şi complexe eterofonii iscate între cîntarea celor doi solişti şi instrumentul care-i întovărăşeşte.

Se simt limpede o seamă de diferenţieri între folclorul bhil şi „tradiţiile înrudite”, deşi acestea se limitează doar la trei piese. Mă întreb chiar, ca un nespecialist în muzica orientului îndepărtat, dacă nu cumva piesele respective — din nou tablouri epice — nu aparţin cumva (ca şi istoria viteazului Pabuji) unei culturi muzicale diferită de cea folclorică. Vocile se înfăţişează aci într-o formă complexă : se suprapun la un unison imperfect şi se îngînă într-un ritm care nu pare întîmplător, alternînd cîntarea ca într-un soi de dialog, deşi amîndouă poartă acelaşi verb. Rezultatul — cel puţin pentru un folclorist — este fermecător. Ultima piesă, *Patelia*, face dovada că folclorul bhil este preluat şi de alte seminţii (cel puţin aşa susţine autorul acestui remarcabil disc).

FOLCLOR LITERAR, vol. II, Universitatea din Timişoara, Timişoara, 1968, 602 p.

Volumul cuprinde, în mare parte, comunicările susţinute la Colocviul naţional, organizat de Cercul ştiinţific de folclor al Universităţii din Timişoara, care tinde să devină o manifestare ştiinţifică tradiţională şi de ţinută a folcloristicii noastre.

Prin însăşi provenienţa materialelor, volumul pare a sta inevitabil sub zodia acelor opuri de ,,studii şi articole'', diverse şi divergente chiar, deşi nu rareori valoroase în sine, nelegate însă între ele decît, poate, prin mijlocirea... coperţilor.

Dar simpla lectură a sumarului cărţii ilustrează efortul redactorilor Eugen Todoran şi Gabriel Manolescu de a ordona şi sistematiza materialul divers avut la dispoziţie. Astfel secţiunea dedicată *Studiilor*—cea mai amplă, acoperind două treimi din carte—este alcătuită din patru capitole judicios întocmite. În primul — ,,Folclor şi literatură'' — este de menţionat studiul *Meşterul Manole — mit românesc în teatrul lui Lucian Blaga* (p.5—37), aparţinînd lui Eugen Todoran, în care se dă o excelentă interpretare a felului cum fondul folcloric al baladei este integrat în creaţia blagiană, a semnificaţiilor noi pe care acesta le capătă sub pana poetului filozof, el însuşi un nou Meşter Manole — ,,creatorul cu patima frumosului''. În acelaşi capitol V. Vintilescu semnează un amplu studiu despre *Ioan Slavici şi folclorul românesc*, deosebit de informat, iar I.C.Chiţimia readuce în discuţie *Necesitatea metodei filologice în studiile de folcloristică* (p. 73—78).

Studiile din cap. II, ,,Modalităţi artistice în creaţia folclorică'', şi cap. III, ,,Fenomene şi categorii folclorice'', scot în evidenţă un fel de ,,unitate în varietate'' a preocupărilor actuale de folclor, în sensul că multe materiale se întîlnesc şi se completează reciproc, ca o dovadă că anumite probleme stau în atenţia diferiţilor cercetători, chiar dacă ei lucrează independent. Astfel nu mai puţin de patru studii se ocupă de poezia obiceiurilor de înmormîntare şi, chiar dacă unghiul abordării nu e mereu acelaşi, concluziile sînt adesea apropiate, convergente. Prof. M. Pop, în *Mitul marii treceri* (p. 79—90), face o subtilă analiză a *Cîntecului zorilor*, arătînd că acest ,,model poetic al ceremonialului de înmormîntare, văzut ca rit de trecere în integritatea lui, are o structură compoziţională binară în care realitatea lumii noastre se corelează cu realitatea mitului'' şi că ,,acelaşi model binar stă şi la baza viziunii tradiţionale despre neam şi lume''. Acest mit fundamental, conservat în forme poetice deosebite de *Cîntecul zorilor*, se regăseşte şi în alte poezii ceremoniale de înmormîntare, ca de pildă în cîntecele de petrecut din Banat, de care se ocupă V. Creţu, observînd că sfaturile primite de ,,cel călător'' de a merge pe drumul ,,cel bun'', pe ,,meleagul luminos'', au menirea ,,de a-l ajuta pe om să se despovăreze de dor, deci de propria-i memorie afectivă''. Această necesitate de echilibru pe plan psihologic decurge în fapt din poziţia esenţială ce guvernează ritualul şi poezia de înmormîntare : opoziţia viaţă-moarte. Analizînd din această perspectivă *Cîntecul bradului*, P. Ruxăndoiu (*Observaţii privind structura poeziei cîntecelor ceremoniale*, p. 99—113) are în vedere în acelaşi timp raportul dintre ceremonial şi poezie. O interesantă contribuţie de ordin documentar aduce N. Bot prin studiul *Buhaşul — obicei şi cîntec ceremonial de înmormîntare în ţinutul Năsăudului* (p. 193—221). Comentariul pe marginea unui material etnografic şi folcloric inedit acreditează ideea că ,,cîntecul buhaşului [este] o specie aparte în cadrul cîntecului ceremonial de înmormîntare asemănătoare cu cîntecul bradului pînă la un punct care nu-l transformă în variantă''.

Rev. etn. folc., tom 16, nr. 1, p. 93 — 94, Bucureşti, 1971

Semnificativă pentru această ,,unitate în varietate", despre care vorbeam, ni se pare orientarea metodologică a multor autori prezenţi în volum către instrumentele mai sigure ale cercetării structuraliste. Remarcabile, ca reuşită a demonstraţiei, sînt studiile mai sus citate ale prof. M. Pop şi P. Ruxăndoiu. În acelaşi sens încercarea lui A. Gh. Olteanu, privind *Implicarea metodei structurale în analiza textelor de lirică populară* (p. 125—136), destul de temerară prin ,,obiectul" investigaţiei, ştiut fiind că lirica presupune o mai mare libertate improvizatorică şi o deosebită varietate compoziţională, reuşeşte să convingă asupra oportunităţii aplicării metodei chiar şi în acest domeniu. Tot ca o dovadă a fertilităţii metodei, atunci cînd este aplicată cu consecvenţă şi pricepere, apare studiul lui M. Buga *Structura compoziţională — criteriu de diferenţiere a genurilor populare* (p. 137—168), o demonstraţie abilă a diferenţierilor de structură dintre oraţia de nuntă şi cîntecul letinului bogat, generate de funcţionalitatea lor diferită.

Chiar cînd metoda diferă se poate constata o convergenţă a concluziilor, ca în cazul celor trei comunicări consacrate basmului (Gh. Vrabie, *Din tehnica narării în basme* ; N.Constantinescu, *Model tradiţional şi improvizaţie în basm* ; I.I. Popa, *Despre relaţia narator-naraţiune-ascultător în basmul contemporan*), în care se arată, printre altele, existenţa unor modele compoziţionale, ,,o anumită tehnică a narării", ce dau prozei populare stabilitate, dar îngăduie, în acelaşi timp, improvizaţia, noutatea impusă adesea de ascultători.

Contribuţii de certă valoare sînt, în domeniile respective, studiul lui I. Taloş *Riturile construcţiilor la români* (p. 221—263), care pune în circulaţie un extrem de bogat material informativ ce va servi indubitabil la clarificarea unor aspecte ale producţiilor literare pe tema ,,jertfei zidirii", şi amplele *Preliminarii la o istorie a folclorului* şi *a folcloristicii din Banat* (p. 295—341) de G. Manolescu, caracterizate printr-o remarcabilă documentare şi prin acuitatea observaţiei, încît o eventuală istorie a folcloristicii româneşti nu le poate ignora.

Folclor literar, vol. II, mai cuprinde cîteva culegeri inedite de poezie populară, un capitol de ,,evocări" care ar fi putut intra foarte bine în secţiunea de ,,Istorie folcloristică şi literară" şi în sfîrşit *Bibliografia etnografică şi folclorică românească pe anul 1964*, alcătuită de Elena Dăncuş după criterii general acceptat, intreprindere a cărei utilitate nu mai trebuie subliniată.

Complementaritatea tematică şi confluenţa metodologică a multor studii dau volumului o suficientă unitate, iar nivelul ştiinţific ridicat îi conferă o valoare pe care i-o vor aprecia toţi cei interesaţi de fenomenul folcloric românesc.

Nicolae Constantinescu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii* și *materiale etnografice* și *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție la rubrica *note și recenzii* problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacție : București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița**. *Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români** (*Sec. XIX — începutul sec. XX*), 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară**. *Povești, snoave și legende*, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍC și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 1, p. 1—94, București, 1971

I.P. „Informația" —c. 6080

43407

Lei 20.—

X=1172
200150

F-117

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
KÖNYVTÁRA

Tomul 16 BUCUREȘTI Nr. 2

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente se primesc la Întreprinderea de comerț exterior ,,Libri", Căsuța poștală 134—135, București, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al ,,Revistei de etnografie și folclor".

«*La revue d'etnographie et de folklore*» paraît 6 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea de comerț exterior « Libri », Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 1971 Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

GHIZELA SULIŢEANU — Muzica baladei ,,Meşterul Manole" — coordonate tipologice ale unei structuri muzicale lirico-narative. 97
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU — Probleme semiotice în cercetarea folclorului 117
RADU RĂUTU — Tehnica analogiei în poezia de incantaţie 123
CONSTANTIN COSTEA — Probleme metodologice în cercetarea ,,jocurilor de învîrtit" 133

MATERIALE

GEORGETA MORARU-POPA — Grădinăritul în microzona Orşova 141

NOTE ŞI DISCUŢII

ION VLĂDUŢIU — Călătorie de studii în R. F. a Germaniei 149
TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 153

RECENZII

I. MUŞLEA şi O. BÎRLEA — *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., Ed. Minerva, 1970 (*I. Taloş*) 167
SABINA CORNELIA STROESCU — *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Buc., Édition de l'Acad. de la Rép. Soc. de Roumanie, 1969 (*Iordan Datcu*) 169
TACHE PAPAHAGI — *Paralele folclorice. Traduceri din poezia populară greacă*, Buc., Ed. Minerva, 1970 (*Nicolae Saramandu*). 170
IOSIF HERŢEA — ALMÁSI ISTVÁN, *245 melodii de joc*, Editura Casa creaţiei populare Tîrgu-Mureş, 1970 (*Adrian Vicol*) 174

Rev. etn. folc. Tom. 16, nr. 2, p. 95—180, Bucureşti, 1971

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 16 1971 Nr. 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

GHIZELA SULIȚEANU — La musique de la ballade « Maître Manole » — coordonnées typologiques d'une structure lyrico-narrative 97

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU — Problèmes sémiotiques dans l'étude du folklore 117

RADU RĂUTU — La technique de l'analogie dans la poésie d'incantation . . . 123

CONSTANTIN COSTEA — Quelques problèmes méthodologiques sur la recherche des « danses à pirouettes » 133

MATÉRIAUX

GEORGETA MORARU-POPA — Le jardinage dans la micro-zone d'Orșova . . 141

NOTES ET DISCUSSIONS

ION VLĂDUȚIU — Voyage d'étude en Allemagne Fédérale 149

TIBERIU ALEXANDRU — Chronique du disque 153

COMPTES RENDUS

I. MUȘLEA et O. BÎRLEA — *Typologie du folklore des réponses aux questionnaires de D. P. Hasdeu* (*Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*) Buc., Ed. Minerva, 1970 (*I. Taloș*) 167

SABINA CORNELIA STROESCU — *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Buc., Ed. Academiei, 1969 (*Iordan Datcu*) 169

TACHE PAPAHAGI — *Parallèles folkloriques. Traductions de poesie populaire grecque* (*Paralele folclorice. Traduceri din poezia populară greacă*), Buc., Ed. Minerva, 1970 (*Nicolae Saramandu*) 170

IOSIF HERȚEA — ALMÁSI ISTVÁN — *245 Mélodies de danses populaires* (*245 melodii de joc*), Editura Casa creației populare Tîrgu-Mureș, 1970 (*Adrian Vicol*) 174

Rev. ethn. folk., Tome 16, n°. 2, p. 95–180, Bucarest, 1971

STUDII

MUZICA BALADEI „MEŞTERUL MANOLE"— COORDONATE TIPOLOGICE ALE UNEI STRUCTURI MUZICALE LIRICO-NARATIVE *

GHIZELA SULIŢEANU

În stadiul actual al cercetărilor asupra baladei, apare necesară echilibrarea disproporţiei existente în folcloristica internaţională între vastitatea materialului bibliografic literar [1] şi numărul restrîns al studiilor muzicale [2].

În accepţia termenului „baladă" adoptat de către cercetătorii literaturii populare [3], se cere o mai precisă conturare a laturii muzicale, privind ceea ce caracterizează în primul rînd o structură specifică, în afara realizării baladei pe melodiile unor alte genuri sau categorii folclorice [4].

---

* Această temă a fost comunicată sub titlul *Les caractéristiques musicales de la ballade „Maître Manole" (le sacrifice de l'enmurement chez le peuple roumain)* la Congresul al XIII-lea S.U.F.Y. ţinut la Jayce, R. F. Iugoslavia, sept. 1968.

[1] Dintre acestea se pare că cea mai mare parte o deţin lucrările avînd ca temă „jertfa zidirii", despre care — începînd din anul 1815, data recenziei lui Iacob Grimm la publicaţia lui Vuk Stefanovič Karadzič *Mala prostonarodna slaveno-serbska pesnorica*, apărută în „Wiener Allgemeine Literaturzeitung", şi pînă la lucrarea lui A. Fochi *Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii"*, în „Limbă şi literatură", vol. XII, 1966, p. 373—418, din care cităm : „la vechea bibliografie a motivului, însumînd aproape două sute de contribuţii ştiinţifice apărute în veacul trecut şi în primele patru decenii ale secolului nostru, [se adaugă] o literatură nouă, bogată şi expresivă, care singularizează motivul şi face din el una dintre temele cele mai studiate din folcloristica mondială" — putem spune astăzi că numărul depăşeşte cu mult două sute de lucrări.

[2] Puţinele melodii prezentate în unele publicaţii de studiu literar sau chiar în volume de folclor muzical nu sînt analizate în special. Există însă valoroase contribuţii aduse problemelor muzicii baladelor de către cercetătorii : Bela Bartok, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press, 1951 ; Samuel Baud-Bovy, *Études sur la chanson cleftique*, Athènes, 1958 ; Raina Katzarova, *L'Etat actuel du récitatif épique de la Bulgarie*, Sofia, 1947, şi Emilia Comişel, *Recitativul epic al baladei*, în „Muzica", 1954, nr. 6 (supliment).

[3] „Balada este cîntecul povestitor de ascultare, cîntec prin excelenţă eroic şi amplu, despre acţiuni vitejeşti sau senzaţionale, cu personaje înfăţişate în desfăşurarea vie a unui subiect adecvat" — Al. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, vol. I, Bucureşti, Edit. pt. literatură, 1964, p. 36.

[4] Ne referim aici la prezenţa textelor specifice baladei în repertoriul muzical al obiceiurilor sărbătorilor de iarnă (colinde, pluguşor), în cîntecele obişnuite, în cîntecele „de strigat" sau în melodiile instrumentale de joc. Este posibil ca unele dintre aceste teme literare să fi luat naştere în chiar cuprinsul genului respectiv, însă pentru înţelesul propriu-zis al termenului baladă — corespondentă unui anumit timp — numai o categorie muzicală, avînd o anume structură, rămîne specifică.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 97–116, Bucureşti, 1971

De aceea, vom începe prin a face următoarele consideraţii.

a) Unitatea structurală a unui gen folclroric, exprimată prin îmbinarea elementelor de morfologie ale textului şi muzicii, reprezintă unul din aspectele iniţiale ale evoluţiei, un stadiu primar cînd fenomenul respectiv se manifestă numai în cuprinsul acestei unităţi.

b) În decursul evoluţiei fenomenului pot apărea unele schimbări ale vieţii sociale care să afecteze fundamental structura funcţională şi morfologică a genului folcloric.

c) Elemente dintr-un stadiu iniţial pot fi detectate — în cazul cînd unitatea structurii poetico-muzicale nu mai există decît sporadic — prin raportarea la funcţionalitatea principală a fenomenului studiat; spre exemplu, melodia unei balade, prezentă în repertoriul instrumental de dansuri din folclorul românesc, nu poate fi decît o apariţie mai nouă în timp, deoarece o mai putem raporta la variantele respective cu text, care îi conferă aparenţa originară la grupul baladei.

d) Muzica pare să urmeze o evoluţie mai lentă decît textul cu care se însoţeşte. De aceea, atunci cînd găsim un material avînd textul şi muzica specifice baladei, acesta trebuie situat — la o eventuală operaţie de cronologizare — într-un stadiu anterior acelor exemplare în care fie textul, fie muzica fac parte din categorii folclorice diferite.

e) La poporul român se mai poate observa cum pe melodica specifică de baladă nu se întîlnesc texte din alte categorii folclorice.

f) Şi, în sfîrşit, în balade apar unele particularităţi de structură muzicală sau poetică ce, ţinînd de patrimoniul folcloric al unei anume colectivităţi, pot contribui cu noi date la cercetările de folclor comparat [5].

La toate aceste observaţii referitoare la necesitatea luării în consideraţie a părţii muzicale, se adaugă rezultatele obţinute pînă în prezent de etnomuzicologi, rezultate axate în special pe o aprofundată analiză a formei şi a recitativului sub toate aspectele sale.

Dacă, şi de altfel pe bună dreptate, i s-a acordat recitativului o deosebită importanţă, ca fiind elementul cel mai caracteristic al baladei, în schimb o seamă de alte probleme au rămas complet necercetate. Dintre acestea, în etapa actuală a cercetării comparative de primă importanţă metodologică ni se par: a) delimitarea unor stiluri de execuţie în raport cu tipologia muzicală; b) analiza textului şi a muzicii în dependenţă de sensul tematic al baladei respective şi de interpretarea dramatizată a executantului şi c) analiza tipologică muzicală a fiecărei teme literare în parte.

Ca punct de plecare în cercetarea acestor probleme am ales balada „Meşterul Manole" (tema „jertfa zidirii"), nu numai pentru a împlini într-o cît de mică măsură numeroasa bibliografie literară internaţională [6], ce s-a scris în jurul acestei teme, ci şi pentru faptul că în folclorul românesc ea reprezintă una din cele mai interesante probleme.

---

[5] Ţinem să menţionăm observaţia de ordin metodologic făcută de prof. M. Pop: „L'étude comparée du thème soit reprise sur de nouvelles bases [...]. Toutes les institution compétentes des pays dont le folklore contient encore des versions circulantes de ce thème recueillent et étudient tout le matérial vivant [...] selon une méthode unitaire, en notant, évidemment, la musique, et toutes les données complémentaires des pièces recueillies" — M. Pop, *Nouvelles variantes roumaines du chant du maître Manole* (*Le sacrifice de l'enmurement*), în „Romanoslavica", tom. IX, 1963, p. 443.

[6] În special privind tematica superstiţiei — care leagă balada de un fond arhaic prezent la mai multe dintre popoarele lumii — şi analiza comparativă a episoadelor textului. Dintre cele mai recente şi valoroase lucrări româneşti cităm pe: A.Fochi, *Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii"*, în „Limbă şi literatură", tom. XII, 1966; G. Vrabie, *Balada populară*

Datorită prezenţei acestei teme în categorii folclorice muzicale cu funcţionalităţi deosebite ca: balada propriu-zisă, colinde, cîntece obişnuite, cîntece de strigat [7] şi chiar ca joc cîntat în repertoriul copiilor [8], materialul muzical avut la dispoziţie este de factură eterogenă, ţinînd de categoriile respective. Pînă în prezent s-au cules, pe diferite variante ale textului baladei, următoarele melodii: 34 de balade, 11 de colinde, 2 de cîntece „de strigat" şi 3 de cîntece obişnuite [9]. Ţinem să precizăm că din motive meto-

---

română, Bucureşti, Edit. Acad., 1966, şi M. Pop, *op. cit.* Menţionăm că pentru prima oară balada a fost culeasă la poporul român şi publicată de către poetul Vasile Alecsandri (*Balade adunate şi îndreptate*, Partea I, Iaşi, Tipografia „Buciumul român", 1852).

[7] Se execută în grup, omofonic, însoţite de bătăi din palme, la petreceri, în zona nordică a Transilvaniei şi în Maramureş. Atît textul cît şi muzica sînt îndeaproape înrudite cu cîntecul zonal, de fiecare zi. Folosirea textelor de baladă propriu-zisă în cuprinsul acestei categorii pare să fie un fenomen de preluare mai nou în timp. Mai menţionăm că în zona Năsăud cele două melodii diferite (mg. 2391 c şi 2516 g) au fost culese de la aceeaşi informatoare, la interval de cinci luni, şi că această categorie prezintă de altfel şi fenomenul de mobilitate text-muzică.

[8] Este vorba despre jocul „Podul de piatră", cu frecvenţă aproape în toată ţara şi care se pare că prezintă serioase afinităţi nu numai cu jocul „London Bridge" — temă în jurul căreia a luat naştere o bibliografie bogată încă de la finele secolului trecut (începînd cu W. N. Newel, *Games and Songs of American Children*, New York, 1884, apud A. Fochi, *op. cit.*, p. 409, apud Giuseppe Cocchiara, *Il ponte di Arta i sacrifici di construzione*, în „Annali del Museo Pitré", 1950, p. 39—81) şi pînă în zilele noastre (ca de exemplu comunicarea lui Zmaga Kumer, *Kongres Saveza Folklorista Jugoslavi y Mostaru i y Grevillin 1962*, Sarajevo, 1963, apud A. Fochi, *op. cit.*, p. 409) —, dar din punct de vedere muzical este foarte îndeaproape înrudit cu însăşi melodica baladei de tip gruzin, aşa cum am putut observa atît din exemplul „*Suramisa Zicheo*" redat de A. Fochi în *Versiuni extrabalcanice*... (op. cit.), p. 388, după culegerea prof. univ. Xenia Siharulidze, Suhumi, 1929, cît şi la piesa (variantă) nr. 158 din volumul lui Robert Lach, *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, III. Band: *Kaukasusvölker, 1. Abteilung Georgische Gesänge*, Wien-Leipzig, 1928, p. 71, avînd aceeaşi temă. De altfel această problemă este în curs de cercetare, cu prilejul căreia am mai găsit şi unele serioase legături muzicale cu melodica „Au clair de la lune" din repertoriul folcloric francez.

[9] Datorită materialului cules şi aflat în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti am putut să completăm astfel evidenţa realizată în articolul: I. Taloş, *Balada Meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", an. VII, 1962, nr. 1—2, p. 22—57: 1. Prodăneşti (Zalău—Cluj) colindă; 2. Borza şi Lupoaia (Zalău—Cluj) colindă; 3. Budeşti (Bistriţa—Cluj)?; 4. Sălişte (Lunca Vascăului—Crişana) colindă; 5. Lăpuş (Lăpuş—Maramureş) colindă; 6—7. Rogoz (Lăpuş—Maramureş) colindă; 8 Năsăud—Cluj, baladă; 9—10. Blăjenii de Jos (Bistriţa—Cluj) colindă; 11—13. Sîngiorz-Băi (Cluj) baladă IV; 14. Nepos (Năsăud—Cluj) hore; 15. Tisa (Gurahonţ—Crişana) colindă; 16. Luţa (Făgăraş—Braşov) baladă; 17. Haţeg (în jurul) — Hunedoara?; 18. Salcău (Agnita—Braşov) baladă III; 19. Zagon (Sf. Gheorghe—Braşov) baladă; 20. jurul Şiriei (Arad—Banat) colindă; 21. Ohaba Timişeană (Banat) baladă; 22. Bara (Lugoj—Banat) balade; 23—24. Jurul Mehadiei (Banat)?; 24—25. jurul Mehadiei (Banat) legendă; 26. Sfăraş (Huedin—Cluj) legendă; 27. Budeşti (Bistriţa—Cluj) legendă; 28. Cîrneşti (Haţeg—Hunedoara) legendă; 29. Peşteniţa (Haţeg—Hunedoara) legendă; 30. Budureasa (Huedin—Cluj) legendă; 31. Rudăria (Bozovici—Banat) legendă; 32. Vrancea (var. Alecsandri, cf. n. 7—text); 33. Brăila (var. G. Dem. Teodorescu, cf. n.8); 34. Mînăstireni—Vîlcea (var. Gr. Trăilescu, cf. n.9); 35. Novaci—Gorj (var. Gr. Trăilescu, cf. n.9); 36. Albeşti—Argeş (var. C. N. Mateescu, cf. n. 11); 37. Orlea—Romanaţi (var. Păsculescu, cf. n.11); 38. Ţepu—Tecuci (var. Pamfile, cf. n.12); 39. Nerej—Vrancea (var. Diaconu, cf. n.13); Oriavu — R. Sărat (var. Diaconu, cf. n.13); 41. Nadisa—Bacău (var. Tăzlăuanu, cf. n.14); 42. Pecineaga—Negru Vodă (var. T. Găluşcă, cf. n.15); 43. Mozăceni-Costeşti (?); (var. Cruceanu, cf. n.16); 44. aproape de Piteşti (cf. „Telegraful român", 1856, 337—338, 341—342, 3478, 351—352); Grădiştea—Vîlcea (cf. E. Petrovici, *Texte dialectale*, Sibiu—Leipzig, 1943); 46. Curtea de Argeş; 47. Largu—Buzău; 48. Tîrgovişte—Dîmboviţa; 49. Fîntînele—Dîmboviţa; 50. Hotarele—Ilfov; 51. Renaşterea—Ilfov; 52. Roşiorii de Vede—Teleorman (var. Gr. Tocilescu, cf. n.9). În completare G. Suliţeanu, cu următoarele balade: 53. Sadova (Gura Jiului—Craiova) fg. 12.213; 54. Cărăvăsăneşti (T. Măgurele—Ilfov). fg. 8414; 55. Coadele

dologice nu avem în vedere, în lucrarea de faţă, decît muzica de baladă[10], de altfel singurul material apt de a fi supus comparării muzicale cu prezenţa baladei la celelalte popoare[11].

★

Muzica baladei „Meşterul Manole" aparţine uneia dintre cele mai vechi straturi ale folclorului românesc[12]. Ea prezintă înrudiri modale şi melodice foarte asemănătoare tipului de bocet în sistemul de proză melopeică[13] şi care nu întîmplător este caracteristic pentru regiunea Munteniei, zonă de mare frecvenţă a baladei.

În repertoriul muzical al baladelor, tipurile „Meşterul Manole"[14] ţin de o structură lirico-narativă deosebită de structura epico-narativă, în care abundă pasagiile recitativ-parlato[15], prin desfăşurarea cantabilă a naraţiunii şi frecvenţa recitativului melopeic[16]. Această caracteristică lirico-narativă, bazată pe recitativul melopeic, apropie balada românească de structura şi stilul de execuţie comune zonei balcanice[17], faţă de care grupa melodiilor epice româneşti, cu predominarea recitativului parlato, prezintă diferenţe mari. Adăugăm că structura lirico-narativă ţine în mare parte de o tematică literară specifică şi nu numai de temperamentul executantului. În cazul baladei „Meşterul Manole" găsim şi un tip special de melodie[18]. De altfel,

---

(Snagov—Ilfov) fg. 12837 c ; 56. Roseti (Călăraşi—Ialomiţa) fg. 12860 b ; 57. Izeşti (Teleajen—Prahova) fg. 7073 d ; 58 Borolova (Caransebeş—Caraş-Severin) fg. 5951 ; 59. Galbeni (Bacău) mg. 204 g ; 60. Fureşti (Găieşti—Argeş) mg. 1989 a, mg. 1990 a şi mg. 1994 a ; 61. Ciuperceni (Argeş) mg. 2220 b şi 2197 a ; 62. Poenarii-Vulpeşti (Ilfov) inf. 28669 ; 63. Gura Teghii (Cislău—Buzău) mg. 3152 f. (alb.).

[10] Şi aci nu au fost supuse analizei părţile de introducere („taxîm"), de interludiu şi de încheiere („Vivat") şi de asemenea melodica dansurilor populare ce apare la sfîrşitul baladei (uneori şi ca interludii), întrucît acestea sînt formule generale pe care lăutarii le ataşează de obicei la execuţia oricărei balade.

[11] Legătura dintre jocul de copii şi balada georgiană (v. nota 8) pare să fie într-adevăr un caz deosebit de interesant şi de atractiv pentru viitoare cercetări.

[12] Putem bănui aceasta dacă ne gîndim la vechimea eposurilor la alte popoare, la străvechile epopei sau „cante-fable".

[13] În acest sistem bocirea se desfăşoară liber pe un text improvizat în proză, în timp ce muzica pare direct izvorîtă din cantabilitatea limbajului vorbit, reflectînd particularităţile acestuia cu posibilităţi muzicale specifice.

[14] La care am afiliat şi tipurile transilvănene pe melodica de baladă, cunoscute sub denumirile de *Meşterul Petre, Cîntarea lui Petru, meşter mare, Cîntarea zidarilor* şi *Meşterul Siminic.*

[15] Şi Al. Amzulescu — deşi literat, însă foarte bun cunoscător al muzicii baladelor româneşti — deosebeşte în studiul său „două tipuri principale de cîntare a baladei", pe care le denumeşte „tipul epic" şi „tipul liric", după criterii muzicale în parte discutabile, însă importantă este delimitarea făcută în cadrul categoriei (*op. cit.*, p. 80—81).

[16] Sub denumirea de recitativ melopeic înţelegem atît recitativul recto-tono, cît şi cel alcătuit din mai multe sunete prin repetarea unor formule cu un ambitus restrîns. El urmează fidel şi liber desfăşurarea textului, fiind determinat totodată şi de interpretarea afectivă a conţinutului. În acest mod, recitativul melopeic poate fi asemuit unei vorbiri muzicale, situată la graniţa dintre limbajul verbal şi cel muzical.

[17] Ce se caracterizează tocmai printr-o desfăşurare cantabilă mai largă, foarte apropiată de altfel de cînturile epopeilor existente şi la alte popoare : greci, tătari, turcmeni, turci etc., de asemenea cu o bogată tradiţie eroică muzicală.

[18] Rămîne de văzut cărui fapt se datorează că unicul exemplar de baladă „Meşterul Manole" aflat în arhiva de folclor a Institutului de muzicologie din Sofia (mg 6 f, inf. Gana Danceveska orig. Rodiana, Troian, culeg. Raina Kaţarova, 1964) aparţine tipului muzical specific astăzi baladei româneşti (I) şi nu vreunuia din tipurile muzicale specifice baladelor poporului bulgar.

prezenţa unei melodii proprii baladei este o dovadă în plus de autenticitate şi bună conservare pînă în momentul dispariţiei, proces început în urmă cu încă 30—40 de ani. Avem de-a face cu unul din rarele cazuri cînd muzica şi textul se pierd în acelaşi timp. Acest fapt se pare că se datoreşte tocmai unui stadiu specific de dispariţie, cînd melodia unei balade, deşi înrudită prin caracteristicile ei cu melodica celorlalte balade, nu mai poate găsi o altă temă literară pe care să o vehiculeze. Putem presupune că procesul de creaţie al acestei categorii folclorice s-a încheiat încă din a doua jumătate a veacului trecut. Textele epice moderne, adesea în chip de jurnal oral, se cîntă încă de mai multă vreme pe melodii de cîntec propriu-zis.

Legătura dintre naraţiunea poetică şi muzică se materializează printr-o seamă de elemente morfologice (generale şi speciale) a căror analiză ne-a permis o seamă de constatări ce se referă asupra întregului proces de evoluţie a muzicii baladelor la poporul român, exemplificat în lucrarea de faţă prin tema „Meşterul Manole". Astfel în privinţa tipologiei muzicale se observă următoarele.

1. Este de presupus că, într-un anume stadiu mai vechi, melodica baladelor, izvorîtă dintr-o firească muzicalizare a limbajului articulat, se modula după stările afective şi imaginile artistice trezite de naraţiune în executant. Ea folosea mijloace unitare în care recitativul melopeic, organizat liber — cu predominarea recto-tono-ului pe sunetele principale ale unei scări rudimentare —, se desfăşura pe suportul uneia sau două sunete principale, intonate la un instrument muzical mînuit de însuşi cîntăreţul vocal[19].

2. Într-un stadiu mai înaintat, din această melopee prind a se cristaliza anume formule ce se ataşează — după mentalitatea muzicală a unei colectivităţi —, de anume teme literare, muzica continuînd însă să păstreze recitativul ca pe o caracteristică predominantă.

3. Ulterior, prin reliefarea din ce în ce mai pregnantă a conturului muzical, cît şi datorită mînuirii libere a rîndurilor muzicale, cu cezuri pe trepte diferite, melodica s-a putut diversifica — de la o colectivitate la alta sau de la o generaţie la alta —, cu atît mai mult în momentul cînd unele rînduri melodice şi-au schimbat funcţionalitatea şi respectiv locul. Uneori, rîndul cu rol median a căpătat, printr-o mutare constantă, funcţia rîndului final. Astfel s-a putut crea şi un subtip muzical a cărui evoluţie ulterioară a generat noi tipuri.

4. Într-un stadiu de declin, melodica liberă a baladei tinde să capete o structură strofică, prin concentrarea formei spre un număr mai redus de rînduri muzicale, asemănătoare cîntecului obişnuit[20].

---

[19] S-ar putea presupune chiar o legătură originară mai strînsă cu străvechile epopei şi „cante-fable", în care proza şi cînturile se desfăşurau melopeic pe fundalul acompaniamentului instrumental, realizat de însuşi povestitorul respectiv. În comunicarea *La musique dans les narrations des peuples orientales tatares et turcs de R. S. de Roumanie*, ţinută la Cel de-al 5-lea congres internaţional de naraţiuni populare, Bucureşti, august 1969, am tratat în special acest aspect.

[20] Baladele strofice cuprind între 5 şi 7 rînduri muzicale, spre deosebire de majoritatea cîntecelor obişnuite, ce rareori depăşesc 3—4 rînduri.

5. În procesul de destrămare a baladei se poate petrece şi păstrarea doar fragmentară a melodiei, modificare ce poate reprezenta pentru o anumită zonă un nou tip muzical.

6. Din materialul analizat s-au evidenţiat cinci tipuri muzicale principale, pe care le-am determinat şi clasificat după criteriul gradului de înrudire. Astfel s-au găsit : un tip (I) unitar pe întreaga zonă a Munteniei şi totodată reprezentativ pentru melodica baladei clasice; două tipuri înrudite, unul (II) din Muntenia, iar celălalt (III) din sudul Transilvaniei [21]; un tip (IV) specific zonei Transilvaniei de nord [22] şi un tip (V) reprezentat de unica melodie culeasă în Banat, ce pare să provină dintr-un strat vechi de melodii locale, pe care de obicei se cîntă balade.

7. Dintre cele trei melodii de cîntec propriu-zis găsite în Transilvania pe tipuri muzicale diferite, două au fost identificate ca aparţinînd în special altor texte[23], iar cea de-a treia, din Transilvania de sud, se pretează interpretării, ca fiind un tip de tranziţie provenit din tipul muntenesc[24].

În analiza structurii morfologice a muzicii baladei „Meşterul Manole" s-a pornit iniţial de la tipul I, pe care îl considerăm fundamental, iar pe parcurs, o dată cu fiecare element analizat, se va arăta şi aspectul pe care acesta îl prezintă la celelalte tipuri.

A. *Sistemul sonor*. Cu toate deosebirile tipologice regionale, sistemul sonor modal se dovedeşte a fi unitar pe întreaga ţară. Avem de-a face cu o scară cromatică minoră oscilînd către diatonism, fenomen des întîlnit în formele libere ale recitativului melopeic, aparţinînd unui strat arhaic al muzicii populare româneşti. Pe această scară se conturează regional, după natura treptelor cromatizate sau oscilante şi după întinderea ei, următoarele forme : la tipul I (Muntenia) un mod cromatic modulat minor-minor (sol-mi), cu cromatismul pe treptele cinci-şase (respectiv trei-patru ale primului mod minor) ; un mod oscilant cromatic-diatonic, minor (major)-minor (sol-mi), obţinut prin fluctuaţia treptelor cromatizate. Uneori, anumite inflexiuni, provenite din mobilitatea unor trepte pieni, evidenţiază o structură pentatonică. Cezura apare constant pe treptele trei şi patru, uneori şi pe cinci, iar cadenţa finală pe treapta întîi.

---

[21] Semnalăm apropierea acestor două tipuri muzicale (sud-transilvănean şi muntenesc) cu tipul deţinut de cenngăi şi publicat în *Moldvai Csángo Népdalok és Nepballadák*, Bucureşti, 1954, p. 63—67, din com. Cleja.

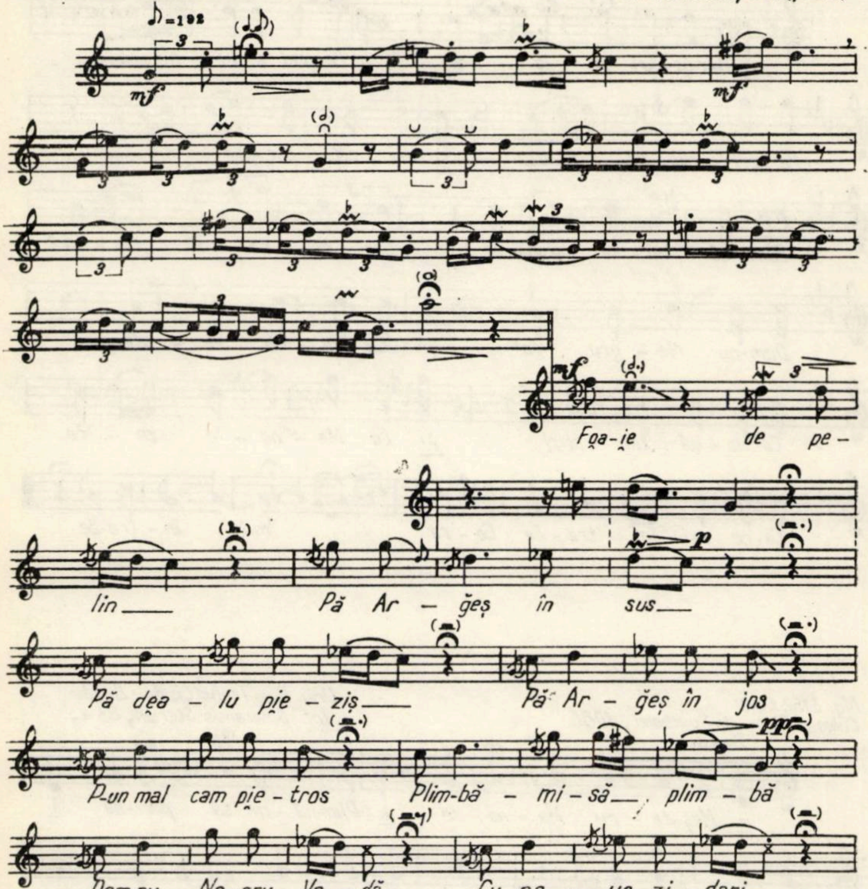
[22] Precizăm că asemănarea acestui tip cu cîntecul local „Împărate, împărate", sesizată de către G. Habenicht (*Fenomenul reelaborării unui text folcloric epic—„Meşterul Manole" — în versiunile unei informatoare din Sîngeorz—Năsăud*", în „Revista de folclor", an. VIII, 1963, nr. 3—4, p. 74—91), se datorează mai curînd unei comuniuni morfologice ţinînd de acelaşi fond muzical, decît unei prelucrări de identitate.

[23] Mg. 2390 d, cunoscut pe textul : „De s-ar afla cineva" (Nepos—Năsăud, culeg. R. Niculescu, IX 1962, de la inf. Palaghe Tinca, 70 ani), şi mg. 2388 r, pe o altă melodie, din Sîngiorz-Băi (Năsăud, culeg. R. Niculescu, de la inf. Ileana Poleac, 70 ani). Menţionăm însă că Ileana Poleac, cu prilejul unei noi culegeri, cîteva luni mai tîrziu, a revenit la melodia tipului (IV), caracteristic baladei din acest ţinut.

[24] Mg. 988, Arhiva de folclor din Cluj, inf. Maria Gaspar din comuna Luţa, Făgăraş, culeg. Valer Literat, XI 1965, apud Ion Taloş, *op. cit.*, p. 37. Nu a fost luată totuşi în consideraţie, sub acest aspect, în etapa actuală a cercetării.

Mg. 1990 a
Culeg. G. Sulițeanu, Al. Amzulescu, X.1961
Trans.: G. Sulițeanu, V.1968

Orig. Furești/Găiești - Argeș.
Inf. Alex. Manea, 71 a. (voce-vioară)
Gh. Haramici, 29 a. (țambal)

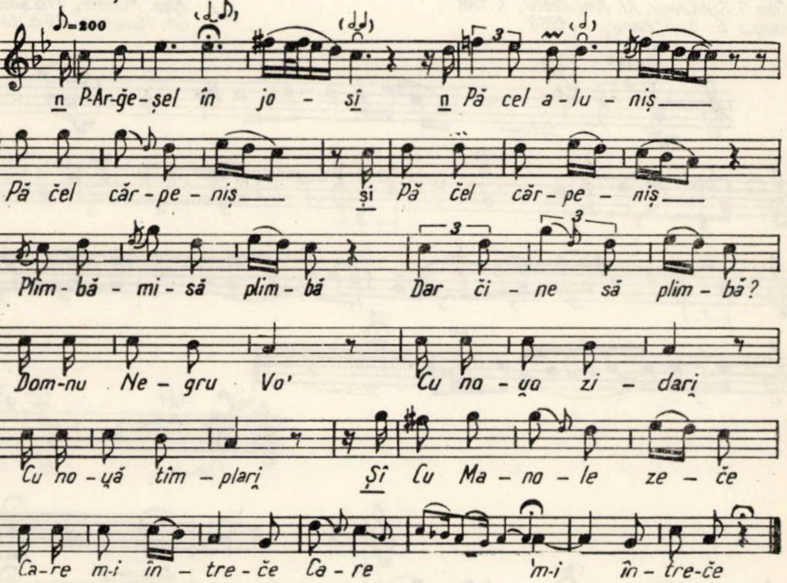

♪=192
mf
mf
mf
p
pp
Foa-ie de pe-
lin Pă Ar-ğeș în sus
Pă dea-lu pie-ziș Pă Ar-ğeș în jos
P-un mal cam pie-tros Plim-bă-mi-să plim-bă
Domnu Ne-gru Vo-dă Cu no-ua zi-dari
Dă-la Po-ie-nari Baș că-ră-mi-dari
Cu Ma-no-le ze-če Pă toți că-i în-tre'
Pă toți că-i în-tre-če

---

* Vioara subliniază astfel aproape fiecare sfîrșit de rînd melodic.

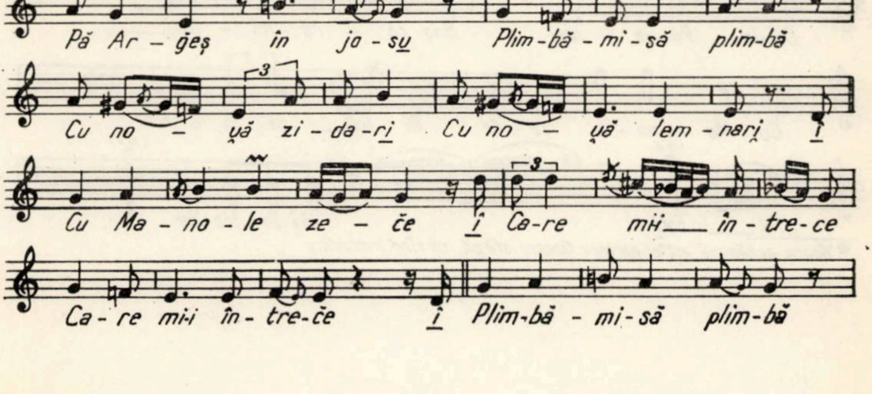
Fg. 404-408
Culeg.: H. Brauner, I. 1932
Trans. G. Sulițeanu, V. 1968

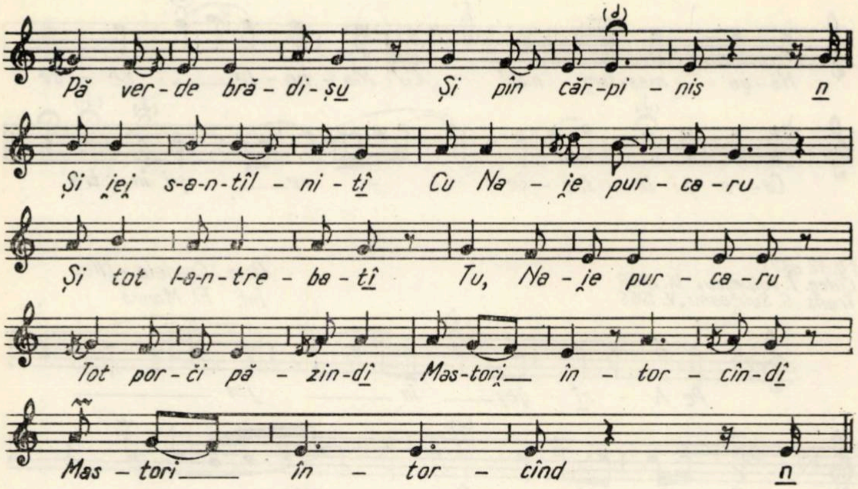
Orig.: Teiș/Tîrgoviște-Dîmbovița
Inf.: I. Puceanu


♪=200
n P-Ar-ğe-șel în jo - si n Pă cel a-lu-niș
Pă čel căr-pe-niș și Pă čel căr-pe-niș
Plim-bă-mi-să plim-bă Dar ci-ne să plim-bă?
Dom-nu Ne-gru Vo' Cu no-ua zi-dari
Cu no-uă tîm-plari Și Cu Ma-no-le ze-če
Ca-re m-i în-tre-če Ca-re m-i în-tre-če

Mg. 3152 f. (alb)
Culeg. și Trans.: G. Sulițeanu, 1966

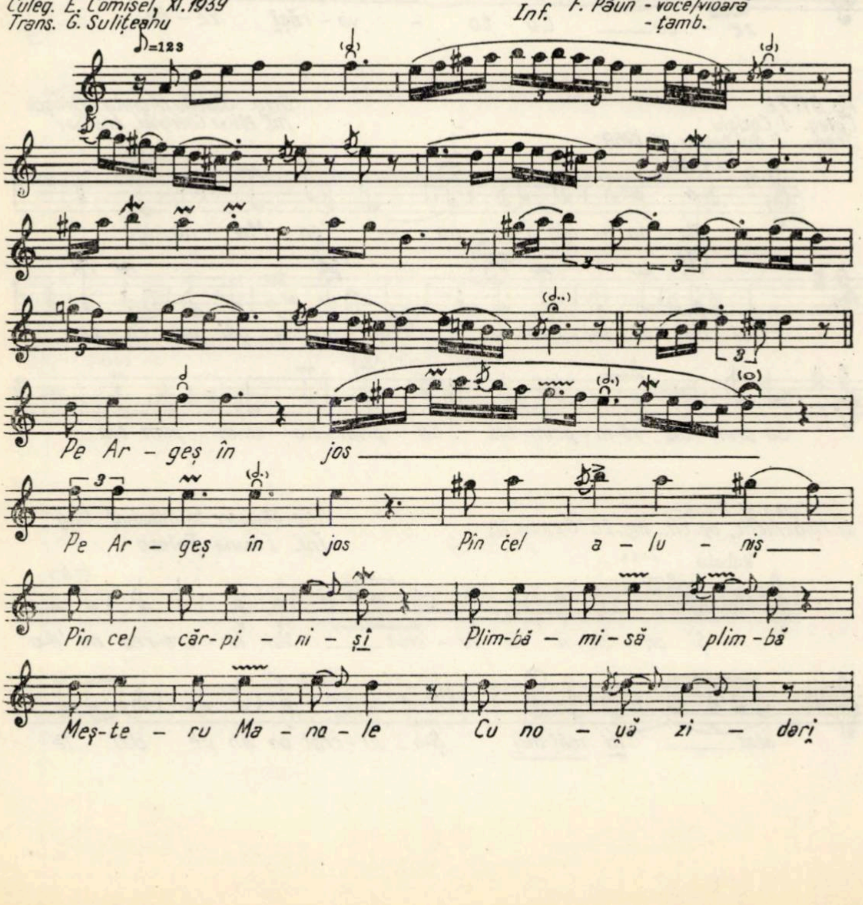
Orig. Gura Teghii/Cislău-Buzău
Inf. Smaranda Sterian, 83 a.

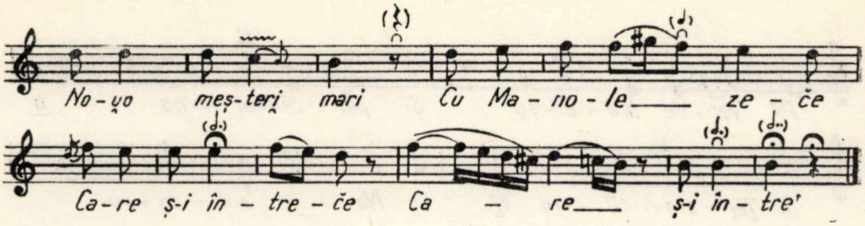

♪=210
m Meș-te-ru Ma-no-le e Plim-bă-mi-să plim-bă î
Pă Ar-ğes în sus Pă Ar-ğeș în jos
Pă Ar-ğeș în jo-su Plim-bă-mi-să plim-bă
Cu no-uă zi-da-ri Cu no-uă lem-nari î
Cu Ma-no-le ze-če î Ca-re mii în-tre-ce
Ca-re mi-i în-tre-če î Plim-bă-mi-să plim-bă


Pă ver-de bră-di-șu Și pîn căr-pi-niș n
Și iei s-a-n-tîl-ni-tî Cu Na-ie pur-ca-ru
Și tot l-a-n-tre-ba-tî Tu, Na-ie pur-ca-ru
Tot por-ci pă-zin-dî Mas-tori în-tor-cîn-dî
Mas-tori în-tor-cînd n

Fg. 7890
Culeg. E. Comisel, XI.1939
Trans. G. Sulițeanu

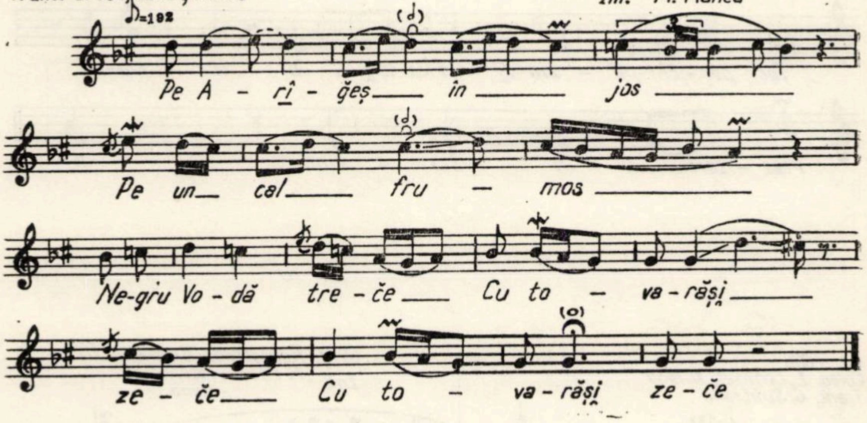
Orig. Renașterea/Brănești-Ilfov
Inf. F. Păun - voce/vioară
- țamb.


♪=123
Pe Ar-geș în jos
Pe Ar-geș în jos Pin cel a-lu-niș
Pin cel căr-pi-ni-șî Plim-bă-mi-să plim-bă
Meș-te-ru Ma-na-le Cu no-uă zi-deri


No-uo meș-teri mari Cu Ma-no-le___ ze-če
Ca-re ș-i în-tre-če Ca - re___ ș-i în-tre'

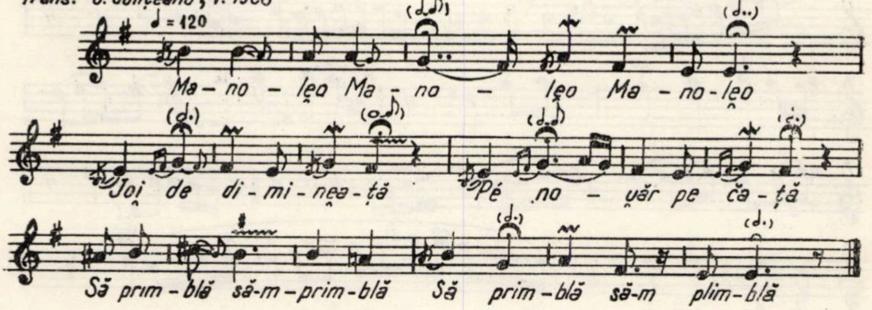
Fg. 12.837 c.
Culeg. T. Vulpescu, IX. 1928
Trans. G. Sulițeanu, V. 1968

Orig. Coadele - Ilfov
Inf. Fl. Manea


♪=192
Pe A - rî - ğeș___ în___ jos___
Pe un__ cal___ fru - mos___
Ne-gru Vo-dă tre-če___ Cu to - va-rășî___
ze-če___ Cu to - va-rășî ze-če

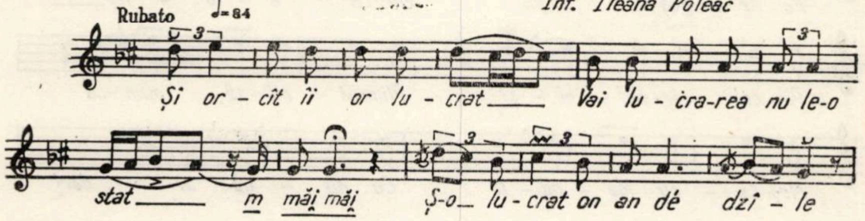
Fg. 6177 b
Culeg. I. Cocișiu
Trans. G. Sulițeanu, V. 1968

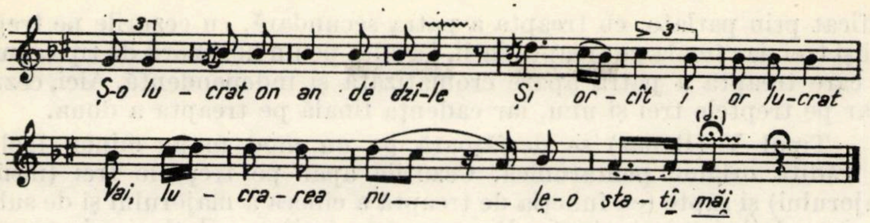
Orig. Salcău/Agnita-Brașov
Inf. Maria Gherghel, Ana Saș


♩=120
Ma-no-lea Ma-no-leo Ma-no-leo
Joi de di-mi-nea-ță Pé no-uăr pe ča-ță
Să prim-blă să-m-prim-blă Să prim-blă să-m plim-blă

Culeg. și Trans.:
G. Habenicht, op. cit., mg. 2516 c.(mel. II)

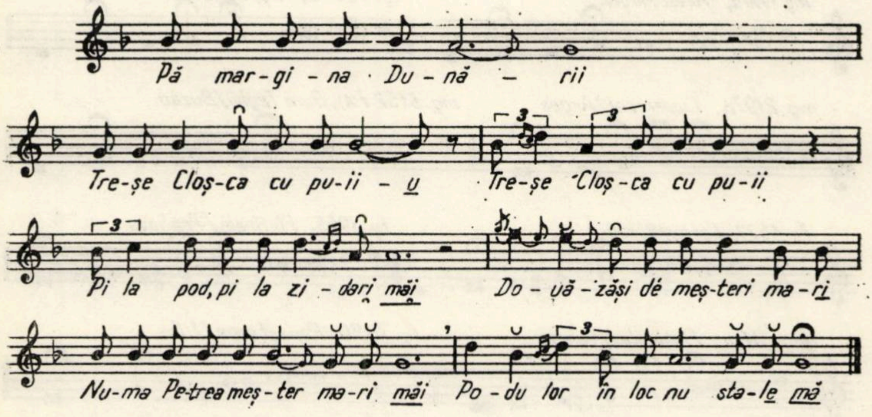
Orig. Sîngeorz-băi/Năsăud - Cluj
Inf. Ileana Poleac


Rubato
♩=84
Și or-cît ii or lu-crat___ Vai lu-cra-rea nu le-o
stat___ m măi măi Ș-o__ lu-crat on an dé dzî-le


Ș-o lu - crat on an dé dzî-le Și or - cît i or lu-crat
Vai, lu - cra - rea nu — lę-o sta - tî măi

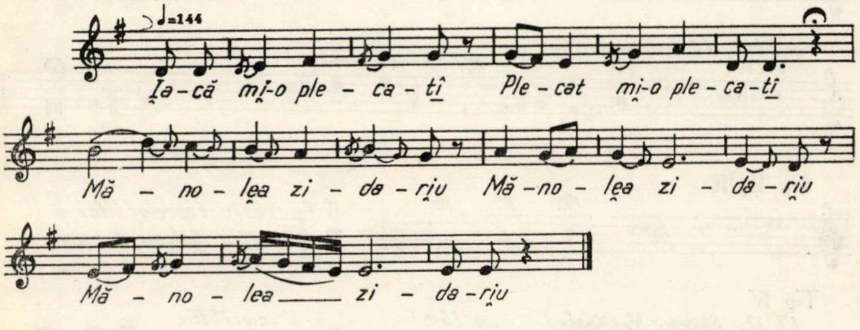
I. Taloș, op. cit., ex. 12.
Trans. I. Nicola

Orig. Sîngeorz-băi/Năsăud-Cluj.
Inf. Ana Banu


Pă mar - gi - na Du - nă - rii
Tre - șe Cloș-ca cu pu-ii - u Tre - șe Cloș - ca cu pu - ii
Pi la pod, pi la zi - dari măi Do - uă - zăși dé meș-teri ma - ri
Nu-ma Pe-trea meș - ter ma - ri măi Po - du lor în loc nu sta - lę mă

Fg. 5951
Culeg. Tib. Alexandru, XI. 1935
Trans. G. Sulițeanu, V. 1968

Orig. Borlova/Caransebeș-Caraș Severin
Inf. Ioan Radu, 77 a. voce-vioară


♩=144
Ia - că mi-o ple - ca - tî Ple - cat mi-o ple - ca - tî
Mă - no - lea zi - da - riu Mă - no - lea zi - da - riu
Mă - no - lea ___ zi - da - riu

Tipurile II (Muntenia) şi III (sudul Transilvaniei)[25] prezintă o scară hexacordală de tip minor (sol), cu inflexiuni cromatice obţinute prin oscilaţia treptei a patra.

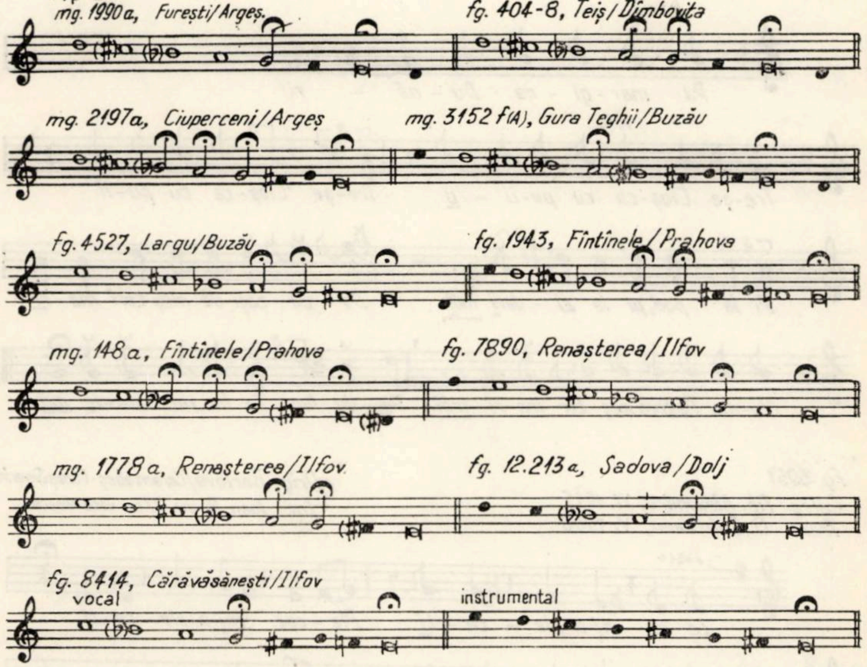
Tipul IV (nordul Transilvaniei) prezintă două variante ale unei aceleiaşi scări hexacordale: una de tipul minor pe un pentacord amplificat prin parlato, cu treapta a patra secundară, cu cezurile pe treptele doi şi trei, iar finala pe treapta întîi, iar alta pe un hexacord de tip cromatic în care treapta a patra apare cromatizată şi independentă. Aici, cezurile apar pe treptele trei şi unu, iar cadenţa finală pe treapta a doua.

---

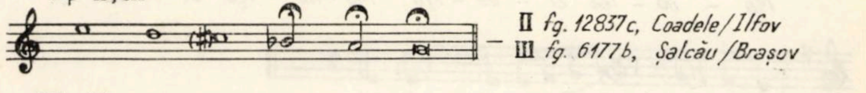
[25] În *Monografia judeţului Tîrnava Mare*, Sighişoara, 1943, Ilarion Cocişu face trimitere şi la alte balade („Voichiţa", „Mioriţa") executate pe aceeaşi melodie.

Tipul V (Banat) se desfăşoară pe un mod major-minor (sol-mi) cu vădită origine pentatonică. Cezurile apar pe treptele trei (întîia a majorului) şi şapte (cu funcţia de treaptă a cincea a majorului şi de subton a minorului), iar cadenţa finală pe treapta întîia a relativei minore.

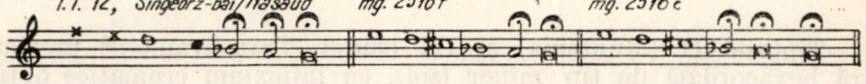
Tip I


mg. 1990a, Fureşti/Argeş
fg. 404-8, Teiş/Dîmboviţa
mg. 2197a, Ciuperceni/Argeş
mg. 3152 f(A), Gura Teghii/Buzău
fg. 4527, Largu/Buzău
fg. 1943, Fîntînele/Prahova
mg. 148a, Fîntînele/Prahova
fg. 7890, Renaşterea/Ilfov
mg. 1778a, Renaşterea/Ilfov
fg. 12.213a, Şadova/Dolj
fg. 8414, Cărăvăsăneşti/Ilfov
vocal
instrumental

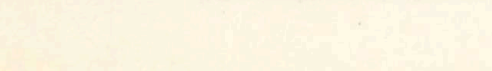
Tip II, III


II fg. 12837c, Coadele/Ilfov
III fg. 6177b, Şalcău/Braşov

Tip IV


I.T. 12, Sîngeorz-băi/Năsăud
mg. 2516f
mg. 2516c

Tip V



La toate aceste scări [26] se poate observa, întocmai ca la unele melodii rituale străvechi, marea frecvenţă a cadenţei pe treapta întîi a primului mod al modulaţiei (sol) cu rol de ton finalis pe întreg parcursul perioadei muzicale, pentru ca abia pe ultimul rînd (de obicei repetat variat la cadenţă) să apară cadenţa pe relativa minoră, respectiv pe mi. De aceea, uneori, s-a putut produce în chip firesc oprirea melodiei pe sol [27].

Se evidenţiază de asemenea, în cuprinsul sistemului sonor, un nucleu fundamental cu aspect major sau minor situat pe treptele 3 — 4 — 5 (sol—si bemol) şi în jurul căruia pare a se broda întreaga melodie. Cu cît melodica este mai veche, cu atît prezenţa acestei formule este mai pregnantă.

Cît despre tendinţa de orientalizare a melodiilor româneşti, observată la unii dintre lăutari în interpretarea instrumentală [28] — emisia vocală uşor nazalizată şi prezenţa unor formule melizmatice largi —, este astăzi pe calea unei totale dispariţii. De aceea şi melodica baladei „Meşterul Manole" — aşa cum a fost culeasă în ultimele două decenii — apare în execuţia vocală a lăutarilor cu toate caracterele ei populare mult mai evidenţiate, deşi acelaşi executant poate folosi în partea instrumentală un mod orientalizat (ca în ex. fg. 8414).

B. *Structura muzical-poetică a formei* se caracterizează în primul rînd prin eşafodajul special pe care muzica îl clădeşte pentru a fi mai perfectă purtătoare şi interpretă a naraţiunii. Astfel episoadele poetice îşi capătă transpunerea muzicală în perioade cu întinderea uşor variabilă faţă de text, după cum cîntăreţul interpretează afectiv naraţiunea, insistînd sau nu pe anumite idei. În legătură cu aceasta ţinem să precizăm că, întocmai altor categorii muzical-poetice narative, în execuţia clasică a baladei nu se obişnuieşte repetarea versurilor [29] decît în momentele de mare tensiune dramatică sau ca încheiere a perioadei muzicale. Din aceeaşi cauză în balade nu va apărea niciodată întreruperea ideii poetice prin încheierea perioadei muzicale [30], aşa cum se poate întîlni în interpretarea cîntecelor de fiecare zi.

Din analiza comparativă a trei variante înregistrate la interval de o zi de acelaşi cîntăreţ, s-a mai putut observa că există un anumit proces de stereotipizare al baladei, materializat printr-o mare frecvenţă a rîndurilor poetico-muzicale identice în cuprinsul structurii formei [31].

---

[26] Pe tabelul de scări muzicale au fost luate în consideraţie doar tipurile muzicale de baladă.

[27] Prezenţa finalei pe treapta a doua pare a fi în Transilvania (tip IV) stimulată atît de rolul ei de cezură din celelalte tipuri, cît şi de procedeul mobilităţii rîndurilor muzicale, frecvent întîlnit în unele genuri arhaice. Aceasta se observă cu claritate şi la compararea variantelor I.T. 12 şi mg. 2616 f.

[28] Se pare că deseori era folosită şi scordatura, vioara fiind potrivită — printr-un acordaj special — să imite sunetele guzlei, sau altui instrument mai vechi. Menţionăm în această privinţă observaţia făcută de Tiberiu Alexandru privind execuţia cîntecelor epice egiptene, acompaniate de rebab, un tip de vioară specific Egiptului. În trecut cu o singură coardă muzicală, iar mai tîrziu cu două corzi, rebabul este folosit de instrumentist cu un acordaj special, pentru a putea astfel corespunde sunetelor specifice muzicii populare egiptene (Tiberiu Alexandru, *La musique populaire d'Egypte*, Antologie des disques, Republique Arabe Unie — Ministère de la Culture — Cairo, 1967, p. 3 şi 5).

[29] În măsura în care se întîlneşte în cîntecul de fiecare zi.

[30] Ca şi alte caracteristici, prezenţa acestui fenomen la tipurile IV şi V dovedeşte o mai mare apropiere de existenţa cîntecului.

Şi în privinţa elementelor morfologice ale formei se relevă, în special la tipul clasic (I), o seamă de particularităţi ale unui stadiu mai vechi în evoluţia muzicii populare româneşti. Găsim componenţa celulară muzicală bisilabică alcătuind formule (motive) muzicale echivalente unui vers. Însă, în timp ce la tipurile I şi II găsim formule mai reduse, axate pe o versificaţie alcătuită din cinci-şase silabe [32], în nord, pe tipul IV, găsim formule mai ample necesare a împlini versul de şapte-opt silabe, caracteristic pentru zona baladei transilvănene. Un document preţios pentru întărirea legăturii dintre tipurile muzicale ale baladei clasice (I, II) şi cele din Transilvania de nord (IV) ni l-a oferit exemplul mg. 988 din Transilvania de sud [33], cu versificaţia baladei pe 5-6 silabe. În momentul cîntatului, însă, se adaugă în cel de-al doilea rînd muzical un refren pe trei silabe : ,,drăguţă'', amplificîndu-se astfel această parte a melodiei după necesităţile unei noi structuri de text octosilabic.

Problema funcţionalităţii formulelor muzicale, în cuprinsul formei baladei, a fost pe larg tratată de către o seamă de cercetători, care au descris diferitele aspecte ale recitativului epic. Noi ne vom limita doar a preciza că, prin structura sa, muzica baladei ,,Meşterul Manole'' corespunde perfect legităţii categoriei din care face parte. La aceasta mai adăugăm că, cu cît melodica unei balade ţine de un stadiu mai vechi, cu atît numărul diferit al formulelor este mai redus. Forma apare însă amplificată prin marea frecvenţă a unei formule mediane uşor variate, ce preia asupra ei întreaga naraţiune, încadrată doar de o formulă iniţială corespondentă a unui început de episod şi de o formulă finală (care poate apărea astfel şi după 13—15 rînduri melodice mediane, ca în tipul 1990 a).

În melodica specifică a baladei avută în studiu, încheierea perioadelor muzicale se realizează pe formula cadenţială tipică acestei categorii : un rînd melodic realizat între treptele principale : 4—1—5 sau 4—1—4 şi repetat variat, 4—1, cu formula finalei repetate. Uneori, mai ales la încheierea subperioadelor [34], egale stilistic cu o semicadenţă finală, are loc trecerea directă pe ultimul rînd cadenţial.

Un aspect interesant al structurii formei, în special la cezuri şi formula cadenţei finale, îl prezintă îmbinarea vocal-instrumentală a aceluiaşi interpret. Astfel, uneori instrumentul — în special vioara, mai aproape de vocea omenească—continuă rîndul melodic întrerupt de voce, iar alteori vocea preia melodica viorii, în special la cezuri şi formulele cadenţei finale [35].

---

[31] Prin compararea statistică a trei execuţii realizate de către informatorul Alex. Manea, s-a putut observa cum din cele 281 de versuri ale variantei mg. 1990 a s-au găsit ca versuri identice muzical-poetice 160 de versuri la mg. 1989 a, înregistrată în aceeaşi zi, şi 172 de versuri la varianta mg. 1994 a, înregistrată a doua zi.

[32] Şi la aromâni găsim această baladă pe versuri de 5—6 silabe, fapt ce ne îndreptăţeşte să socotim mai veche această structură. Pe de altă parte, se observă frecvenţa versului de cinci silabe cît şi prezenţa versurilor de şase silabe, din care ultima silabă a fost elidată.

[33] Vezi nota 24.

[34] Subperioada muzicală corespunde unui episod al naraţiunii asupra căruia însă cîntăreţul nu se opreşte muzical mai mult, ci, deşi îi acordă o formulă de cadenţă finală, aceasta este de obicei redată diferit, mai puţin pregnant decît cadenţa propriu-zis finală. Uneori subperioada se deosebeşte şi printr-o formulă iniţială caracteristică.

[35] Rămîne de văzut dacă aceste două feluri de execuţii se datorează suflului respiratoriu mai scurt al unor lăutari sau unui stil de execuţie specific mai vechi.

Libertatea formei, care a fost găsită ca o particularitate a baladei, este supusă totuşi unei simetrii perfecte în concepţia artistică a cîntărețului. Echilibrul poetico-muzical se manifestă la diferiţi interpreţi printr-o mare asemănare în modul de delimitare al episoadelor. Aceasta arată nu numai o constantă existentă la un anume individ, ci şi prezenţa unei scheme unitare în desfăşurarea muzicală a naraţiunii.

Faţă de tipul clasic al baladei, tipurile transilvănene şi cel bănăţean, ţinînd mai mult de structura cîntecelor, sînt strofice, avînd componenţa între cinci şi şapte rînduri melodice, ceea ce denotă apartenenţa în trecut la o formă amplă şi, putem bănui, liberă.

C. *Raportul dintre metrică, ritm şi recitativul melopeic* apare în tipul baladă într-o înlănţuire lipsită de asperităţi. El se bazează pe semnificaţia textului vorbit. Expresivitatea sensului se materializează în pulsaţiile unui ritm liber giusto-silabic, format din celule grupate liber. Ca celule metrico-ritmice caracteristice apar piricul şi iambul, urmate de troheu. Mai puţin frecvent apar spondeul şi o celulă de factură iambică cu durata timpului lung, prelungită cu încă jumătate din valoarea ei. Se ajunge în acest fel la raportul „de la simplu la triplu", respectiv optime-pătrime cu punct, celulă despre care muzicologul C. Brăiloiu afirmă că „marque le début de la déchéance de notre système" [36], excluzînd-o din studiul său. De aceea trebuie să adăugăm însă că ea reprezintă o realitate nu numai în structura metrico-ritmică a baladei, dar şi în alte categorii folclorice muzicale bazate pe recitativ melopeic.

Posibilităţile de variere metrico-ritmică ale unui rînd melodic izvorăsc din marea maleabilitate a celulelor ritmice de a-şi substitui una alteia duratele, dependent de intonarea afectiv-muzicală. Datorită probabil conţinutului narativ, redat într-o realizare muzicală predominant melopeică, caracterele metrice ale versificaţiei baladei ne apar estompate, cedînd locul unei metrice specifice prozei. Socotim aceasta ca una din particularităţile principale ale baladei, ce directivează desfăşurarea ritmică. Astfel, accentele şi cantitatea silabelor se reflectă în ritmul melopeii într-o cursivitate şi intonaţie apropiată de vorbire. O analiză a raportului dintre sensul şi intonarea metrico-sonoră a elementelor sintactice ale textului şi realizarea muzicală a acestora rămîne însă o problemă de viitor.

D. *Particularităţile stilistice predominante* în structura lirico-narativă provin din aceeaşi strînsă corespondenţă a muzicii cu tematica textului. Este de-a dreptul impresionantă redarea artistică a simţămintelor pe care naraţiunea le trezeşte în executant, simţăminte transmise auditoriului prin mijloace stilistice muzical-poetice. La cantabilitatea tipului muzical se adaugă o fină nuanţare în care predomină trecerile de la mezzoforte la un pianissimo abia perceptibil, conform tensiunii dramatice respective; apoi folosirea unor mijloace ca: sunete ţinute şi filate, sunete însoţite de apogiaturi superioare şi anticipări inferioare foarte expresive în redarea tristeţii, asemănătoare unui suspin; glisando-ul cu care se termină uneori sunetul sfîrşitului de rînd muzical, semnificînd parcă un oftat; sensul expresiv al pauzei, a cărei durată aproape constantă contribuie la pulsaţia întregii desfăşurări; tempo-ul aproape uniform pe întreg parcursul baladei [37], apoi sublinierile instrumentale discrete şi însăşi mimica feţei cîntăreţului. Toate acestea accentuează coloritul liric specific al muzicii baladei ,,Meşterul Manole'', al cărei tip clasic a mai putut fi din fericire cules.

---

[36] Constantin Brăiloiu, *Giusto silabic*, publicat în traducere românească în volumul *Opere*, I, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., 1967, p. 187: «D'autre part, ignorant toute autre proportion que 1 : 2 et 2 : 1, le *giusto syllabique* exclut, comme dit Laloy, à propos de la métrique grecque, le „raport si familier à notre musique, du simple de triple". Il est permis d'affirmer que l'apparition des valeurs „pointées" marque le début de la déchéance de notre système ».

În încheiere mai ţinem să adăugăm următoarele observaţii:

1. Metodologic, nu s-a insistat în egală măsură asupra tuturor caracteristicilor, insistîndu-se mai mult asupra aspectelor mai puţin cercetate.

2. Putem spune că în complexa problematică a studierii muzicii baladelor poporului român este necesar a se urmări, într-o primă fază de cercetare, felul în care se realizează poetico-muzical fiecare subiect de baladă în parte. Cu acest prilej, se pot obţine date nu numai asupra mijloacelor şi a particularităţilor de existenţă ale diferitelor balade, dar şi asupra întregului proces al prezenţei acestei categorii în folclorul românesc.

3. Din analiza muzicală a baladei ,,Meşterul Manole'' se reliefează faptul că muzica şi textul nu sînt în baladă — mai puţin ca în oricare altă categorie folclorică muzicală — independente ca sens. Unitatea structurii poetico-muzicale a existenţei lor semnifică vitalitatea unei modalităţi arhaice complexe de exprimare.

4. Urmărirea strînsei corespondenţe dintre conţinutul ideativ şi realizarea artistică poetico-muzicală ne-a condus, pe de o parte, către unele elemente care fac parte dintr-un strat mai vechi al evoluţiei muzicii populare româneşti (şi care pare să prezinte afinităţi de geneză cu întreaga zonă balcanică), iar pe de altă parte către o structură lirico-narativă în care două puteri afective, cea semantică a cuvîntului şi cea a muzicii, se contopesc.

ANEXĂ

mg. 1990 a
culeg. G. Suliţeanu,
Al. Amzulescu, XI 1962
tr. G. Suliţeanu, V 1968

orig. Fureşti (Găieşti, Argeş)
inf. Alex. Manea, 71 ani,
voce-vioară
Gh. Haramici, 29 ani, ţambal

MEŞTERUL MANOLE

[introd. instr.]
P I 1. Fo̯ai̯e de pelin,
Pe Arğeş în sus,
Pă de̯alu pi̯eziş,
Pă Arğeş în jos,
5. Pe̯-un mal cam pi̯etros,
Plimbă-mi-să plimbă
Domnu Negru-Vodă,

---

[37] În general se observă o constantă metronomică şi la toate variantele, optimea variind de la o piesă la alta între valorile metronomice 186 şi 210 cu frecvenţă pe 192. În structura lirico-narativă caracterul melopeic însuşi transpune redarea acţiunii pe un plan muzical oarecum monoton, în care muzica constituie mai mult un fond de culoare, redat de intonarea lirică-muzicală a cuvîntului, decît o dramatizare emfatică.

Cu nou̯ă zidari̯
Dă la Poi̯enari̯,
10. Baş cărămidari̯,
Cu Manole zeče,
/ :Pă toți̯ că-i̯ întreʼ :/ce,
[interl. instr.]
P II Loc ca să găse̯ască,
Loc de mănăstire
Şi de casă bună
Să le şadă bine.
Purcar că găse̯a :
„Hai̯, mic purcăraş,
20. Din flui̯er doi̯naş,
Tot stînd tot aiči̯,
Cu bîta zvîrlind,
Mascoi̯ întorcînd,
Loc că n-ai̯ găsit,
Loc de mănăstire
Şi de casă mie
/ :Să le şadă bine. :/
P III „Do̯amne Milostive,
Fii̯ bun şi cu mine.
30. Ba i̯eu̯ am găsit
Un i̯az dă-l adînc,
La mijloc dă i̯azĭ
I̯este̯-un zid părăsit,
Un zid părăsit.
La mijloc de zid,
Crescut-o̯ sălčiuță
Şi din sălčiuță
/ :Sfîntă iconiță” :/
[interl. instr.]
P IV 40. Acolo că-l duče̯a,
Mai̯ sus că ziče̯a.
Zidari̯ că s-apuca,
Ziu̯a če zide̯a
No̯aptea să surpa.
Manole če făce̯a?
/ :De̯-o rîṇă şede̯a, :/
Somnu că mi-l lu̯a
Un vis că-m visa.
50. Visu če-l visa :
Mîi̯ṇe-n zori̯ dă zi,
Tot din meştereʼ[se],
D-ale lor neveste,
Care̯-o veni-ṇtîi̯
Cu bucate calde
57. / : În zid să mi̯-o aşe̯ază :/
[interl. iṇstr. joc]
P V. Mane̯a če făče̯a?

Pă zidari̯ kema,
60—61. / :I̯el că le spune̯a :/
I̯ei̯ ca să se jure
Acasʼ să nu spui̯e.
Îi̯ ṇou̯ă zidari̯
De la Poi̯enari̯
No̯apte că-m făče̯a,
I̯ei̯ că-m furişa,
Acasă ziče̯a
70. / : La soții̯ spune̯a :/
Înapoi̯ vene̯a,
Ziu̯ă m-i să făče̯a.
P V Manole če făče̯a?
/ : Dreptate ține̯a :/
Zidu că-m lucra.
Manole če făče̯a?
Pă şkele să urca,
De̯-o-parte să ui̯ta,
80. P-a lui̯ c-o vede̯a,
Din gură ziče̯a :
„Do̯amne Milostive,
Fii̯ bun şi cu mine.
Dă Do̯amne pă lume
U̯o plo̯ai̯e cu spume,
I̯a c-o̯-aluneca,
Bucate̯-o vărsa,
Alte mi̯-o veni
Cu bucate calde
90—91. / :În zid să mi̯-o̯-aşază” :/
[iṇterl. iṇstr.]
P VI a Dumnăzàu̯ l-asculta,
O plo̯ai̯e că-i̯ didže̯a,
I̯a că mi̯-aluṇica,
I̯a c-aluṇica,
Bucate ca-m vărsa,
Acasʼ să-ntorče̯a
Altili făče̯a :/
100. / : Prîṇzu nu sosea. :/
P VI b Manole če făče̯a?
Pă skile să urca,
I̯ar că mi̯-o vide̯a,
Din gură ziče̯a :
— „Do̯amne Milostive,
Fii̯ bun şi cu mine.
Dă Do̯amne pă lume
Un lup peste drum,
I̯a s-o-mpi̯edeca,
111. / : Bucate̯-o vărsa” :/
[interl. instr. joc]
P VII Acasă-m sose̯a

Altili găte̯a,
/ :La i̯el că-m pleca :/
Manole če făče̯a?
Pă skile să urca,
I̯ar că mi̯-o vede̯a.
Manole čeziče̯a?
120. „Do̯amne Milostive,
Fii̯ buņ și cu mine.
Dă Do̯amne pă lume
Un șarpe balaur,
Cu solzi͜i de aur,
I̯a că s-o speri̯a,
Bucate̯-o vàrsa,
Alta mi̯-o veni
Cu bucate calde
130./ : În zid să mi̯-o-așază" :/
P VIII [interl. instr.]
I̯a că mi-ș pleca,
La i̯el că-m vene̯a.
I̯a če mi-ș făče̯a?
133. „Manole, Manole,
U̯ori̯ i̯ești̯ supărat
/ :Frate di conac :/
Că te̯-am întîrzi̯at".
P VIII Maņole îi̯ ziče̯a:
140. — „Vilai̯e, Vilai̯e,
Nu sînt supărat,
Frate, di conac,
Căči̯ n-ai̯ întîrzi̯at,
Mi̯-e dă capu tău̯
/ :Știe Dumnezău̯" :/
P IX Manole că-m ziče̯a:
„Vilai̯e, Vilai̯e,
Nu sînt supărat,
150. Frate, di conac,
Căči̯ n-ai̯ întîrzi̯at,
Mi̯-e dă capu tău̯
/ :Știe Dumņezĕu̯ :/
P X [interl. instr.]
155. Vilai̯e, Vilai̯e,
Tu ca să te duči̯
După bou̯ bălan
Pi̯erdut de un an,
Cu brîu să-l leği̯,
160. La scaun să-l duči̯,
'casă să-mi̯-aduči̯.
Acas' să te duči,
Mîncare se fači̯,
La mine să vi͜i
Cu bucate calde
/ :În zid să mi-o̯-așază" :/
[interl. instr.]
Vilai̯e, Vilai̯e.
I̯a če mi-ș făče̯a?
170. Brîu că mi-l lu̯a,
Trei pași̯ că-m făče̯a,
Bou că-l găse̯a,
La scau' îl duče̯a,
Caine că m-i da,
Acas' că-l duče̯a,
Mîncare-m găte̯a,
/ :La i̯el cà-m pleca :/
/ :La i̯el că-m sose̯a./ :
[interl. instr.]
P XII 181. Maņole cĕ-m ziče̯a?
„Ăi̯ nouo̯ zidari̯,
Baș cărămidari̯,
Cu Maņole zeče,
Pă toți̯ că-m întreče,
Če vi-i̯ de mîncat?
Pă i̯a ca s-o lu̯ați̯,
Pă zid s-o așezați̯,
Cu cap să ișiți̯
190. Zid să isprăviți̯".
Îi̯ nou̯ă zidari̯
Și be̯a de mînca,
Pă i̯a că mi̯-o lu̯a,
Pă zid o așeza.
Manole če ziče̯a?
Din gură ziče̯a:
„Vilai̯e, Vilai̯e,
Vre̯au̯ ca să glumim
201./ : Și să te zidim" :/
[interl. instr.]
P XIII Zidu̯o că crește̯a,
La brîu̯ că-m vene̯a,
I̯a če îi̯ zičéa?
„Manole, Manole,
Ajungă-ț̯ de glumă
U̯ori̯ nu ți̯-e d-a bună".
Zidu că crește̯a,
La gît că vene̯a.
210. Manole să duče̯a:
„Hai̯ nou̯à zidari̯,
Dar să nu zidiți̯,
Să vă domoliți̯,
Oki̯ negri murișori̯,
Negri murișori̯".
[interl. instr.]
P XIV Zidu că crește̯a

Pă' acopere̯a.
I̯a če mi-şziče̯a?
Din zid că striga:
220. „Manole, Manole,
Meştere Manole,
Zidu rău̯ mă strînğe,
Ţîţişo̯ara curğe,
Cu̯opilaşu plînğe
Cu lacrămi̯ de sînğe".
Manole če ziče̯a:
— „Vilai̯e, Vilai̯e,
Cu̯opilaşu tău̯
M-i l-oi i̯ubi i̯eu̯,
230. Tot în vîrf de casă
/:Le̯agăn de mătase:/
[interl. instr.]
P XV Vîntu mi̯-o băte̯a,
Pă i̯el l-o legăna;
Frate, cînd o ninğe,
Po i̯el că l-o unğe
Şi cînd o plou̯a
/:Pă i̯el l-o scălda:/
240. La čer cîn' o ninğe,
/:Pă i̯el că l-o unğe":/
P XVI/: Vodă că-m vene̯a:/
Din gură ziče̯a:
„Manole, Manole,
Meştere Manole,
Tu te̯-ai̯ lăudat
Şi te̯-ai̯ descîntat
250. Că nu fači̯ alta-n lume
251. Ca asta mai̯ bună".
Manole če ziče̯a?
— „Do̯amne Milostive,
Fii̯ bun şi cu mine;
Asta-i̯ de-nvăţătură,
/:Fac alta mai̯ bună":/
[interl. instr.]
P XVII Vodă če-m făče̯a?
Skilile strica.
260. Ii̯ nou̯ă zidari
I̯ei̯ că rămîne̯a
Sus că rămîne̯a.
Manole če ziče̯a?
— „Hăi̯ nou̯ă zidari
Dă la Poi̯enari̯,
Şiţe să rupeţi̯,
Hăripi̯, să-m făceţi̯,
D-aiči̯ să zburaţi̯,
Cu vi̯aţă să scăpaţi".
P XVIII
270. Manole če făče̯a?
Şiţă că rupe̯a,
Hăripi̯ că-m făče̯a.
273. Unde că zbura
Pi̯atră să făce̯a.
Ai̯ nou̯ă zidari̯
Şiţe că rupe̯a,
277. Hăripi̯ că făče̯a.
Unde că zbura
Bolovani̯ să făče̯a
281. /: Pă lîngă či̯şme̯a. :/
[joc-final]

LA MUSIQUE DE LA BALLADE *MAÎTRE MANOLE* — COORDONNÉES TYPOLOGIQUES D'UNE STRUCTURE ÉPICO-NARRATIVE

A l'occasion de cette première étude sur la musique de la ballade *Maître Manole* on cherche à définir les éléments caractéristiques du type de structure lyrico-narratif. On a constaté que la structure lyrico-narrative dépend de l'une des plus anciennes couches du folklore musical, rencontré non seulement chez les Roumains, mais aussi chez d'autres peuples. Cette structure est représentative aussi pour la musique des ballades de la zone balcanique. Elle est mise en relief par les coordonnées principales suivantes : un développement musical où le récitatif mélopéïque est mis en évidence par la répétition fréquente dans le contenu des lignes musicales de certaines cellules-formules, motifs composées de deux-trois sons musicaux ; le style d'exécution prédominant syllabique ; une forme musicale réduite à trois, quatre lignes musicales, d'habitude avec la prédominance d'une

ligne médiane qui en réalité supporte — par sa répétition légèrement variée — l'entier développement de la ballade, une certaine relation entre la métrique et le rythme imposée par la relation entre le langage verbal et le contenu poétique et leur réflexion musicale, ainsi que la présence d'une série d'éléments stylistiques ayant le rôle d'accentuer le cantabile lyrique de ces structures.

La structure lyrico-narrative affecte certains thèmes littéraires-musicaux qui diffèrent des ballades épico-narratives, dans lesquelles abondent les passages exécutés en récitatif-parlatto et recto-tono.

L'analyse musicale du thème *Maître Manole* a jusqu'à présent mis en évidence l'existence de cinq types musicaux de ballades : le type I unitaire dans toute la Valachie et en même temps représentatif pour la musique spécifique de la ballade ; les types II de Valachie et III de la Transylvanie du sud apparentés tant au type I qu'au type IV ; le type IV caractéristique de la Transylvanie du nord et le type V rencontré au Banat.

On observe que par rapport au type musical caractéristique de la ballade à forme libre et ample, les autres types sont présents dans une moindre mesure (le type IV) ou plus grande (les types II, III et V) ayant une tendance à la réduction des lignes musicales et du développement libre vers une forme strophique.

L'illustration (par des exemples) de la structure lyrico-narrative, par la ballade *Maître Manole* a constitué en même temps une analyse complète qui a mis en évidence des particularités moins étudiées jusqu'à présent, enrichissant ainsi la connaissance de cette catégorie folklorique musicale.

PROBLEME SEMIOTICE ÎN CERCETAREA FOLCLORULUI *

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

Dacă adoptăm distincția propusă de Charles Morris între *semiotica pură*, *semiotica descriptivă* și *semiotica aplicată* și dacă, din motive de insuficientă competență, facem abstracție de semiotica aplicată, putem afirma că cercetările semiotice recente sînt preponderent descriptive.

Modelări locale riguroase iluminează structura de adîncime a celor mai variate performanțe semiotice, de la spectacolul de circ [1], cuvintele încrucișate, cîntecul de consumație [2], benzile desenate [3], spectacolul de film [4], maxima, semnele marcînd proprietatea asupra animalelor domestice [5], proverb, ghicitoare, la mimarea socializată a emoțiilor [6], limbajele „mute" ale călugărilor [7], prejudecăți [8], semne de circulație, firme, reclama

---

* Informația pe care se bazează notele la prezentul articol am obținut-o prin lectura în manuscris a lucrării : Thomas A. Sebeok, *Semiotics. The State of the Art* (sub tipar). Autorului, al cărui curs de semiotică, ținut în 1969–1970 la Universitatea Indiana, Bloomington, Indiana, a provocat multe din reflecțiile de față, îi mulțumim pe această cale.

[1] Ne referim la cercetările întreprinse de P. A. R. Bouissac : *Le numéro d'acrobatie en tant que structure narrative* (comunicare orală la *Troisième Symposium International sur l'Étude des Structures Narratives*, august 1969) ; *Volumes sonores et volumes gestuels dans un numéro d'acrobatie*, în „Langages", tom. 10 (1968), p. 128–131 ; *Pour une sémiotique du cirque* (sub tipar în „Semiotica", 1970).

[2] Cf. Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria, *Le Canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano, 1964.

[3] Cf. Claude Brémond, *Pour un gestuaire des bandes dessinées*, în „Langages", tom. 10 (1968), p. 94–100.

[4] Cf. Christian Metz, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, în „Social, Science Information", tom. 7 (1968), p. 107–119 ; idem, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968 ; Gianfranco Bettetini, *Cinema : Lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968 ; Emilio Garroni, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari, 1968 ; Peter Wollen, *Signs and meaning in the cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1969 ; Sol Worth, *The development of a semiotic of film*, în „Semiotica", 1969, nr. 1, p. 282–321 ; numărul special *Zeichensystem Film-Versuche su einer Semiotik* al revistei „Sprache in Technischen Zeitalter", tom. 27 (1968).

[5] Cf. comunicarea orală *Cattle-brands*, prezentată la congresul Societății Americane de Antropologie care a avut loc în 1969 la New Orleans.

[6] Cf. cercetările întreprinse în ultimii ani de Paul Eckman.

[7] Cf. G. Van Rijnbeck, *Le langage par signes chez les Moines*, Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 1954 ; Eric Buyssens, *Le langage par gestes chez les Moines*, în „Revue de l'Institut de Sociologie", Bruxelles, 1954 ; Cl. Hutt, *Dictionnaire du langage gestuel chez les Trapistes*, în „Langages", tom. 10 (1968), p. 107–118.

[8] Cf. Ferruccio Rossi-Landi, *Ideologie della relatività linguistica*, în „Ideologie", tom. 4 (1968), p. 3–69.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 117–121, București, 1971

de modă, formatul de literă, tablou, descîntec, interviu psihanalitic[9], gag, glumă, mit[10], basm[11], foileton, rit[12] ş.a.m.d.

Alături de performanţele semiotice *elaborate*, obiecte fizice cu virtualităţi de semn, cum ar fi de exemplu cîinele (tovarăş de lucru pentru eschimos, părtaş al însingurării pentru domnişoara bătrînă, element de decor „natural" în unele cercuri urbane etc.), omul-basm (Şeherazada în *O mie şi una de nopţi*) etc., au prilejuit utile şi revelatoare explorări descriptive.

Mai puţin cercetate rămîn în schimb problemele de semiotică pură şi asupra uneia dintre ele, aceea a interacţiunii profitabile dintre folcloristică şi semiotică, am dori să îndreptăm atenţia cititorului prin cele ce urmează.

Vom organiza discuţia în jurul cîtorva chestiuni fundamentale:

1. Partenerii comunicării folclorice;
2. Registrul folcloric;
3. Limbaj sau limbaje folclorice;
4. Semnul folcloric.

1. PARTENERII COMUNICĂRII FOLCLORICE

Porţiunea *creaţie colectivă anonimă* din definiţia tradiţională a folclorului ne pare a avea implicaţii semiotice a căror explicitare nu este lipsită de interes. Le enumerăm:

(a) emisia comunicării folclorice este asigurată în mod necesar de *mai mulţi emiţători*,

(b) mesajul folcloric nu este (fiind anonim) un *simpton* al personalităţii emiţătorilor şi

(c) recepţia (de către însuşi emiţătorul, de către un receptor distinct unic, de către o colectivitate receptoare) este irelevantă pentru stabilirea caracterului specific al comunicării folclorice.

(a) Nu este o trăsătură de suprafaţă a comunicării folclorice. Adeseori, în cadrul acesteia, iniţiativa pare a aparţine unui singur emiţător: povestitorul, bocitoarea, jucătorul care „zice" o strigătură etc. Am sugera deci, ca utilă, distincţia între emiţătorul de fapt, nemijlocit, imediat, *de suprafaţă* (uneori numit *interpret*) şi emiţătorul ocult, implicit, *de adîncime* (uneori numit *creator*). Emiţătorul de suprafaţă poate fi un individ izolat şi nu la el se referă definiţia tradiţională. Emiţătorul de adîncime este însă în mod obligatoriu un grup şi include, alături de emiţătorul imediat, şiragul amorf al strămoşilor. O formulare mai precisă a lui (a) ar fi deci :

---

[9] Cf. Jacques Lacan, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966; idem, *The language of the self: the function of language in psycho-analysis*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1968; Harley C. Shands, *Semiotic Approaches to psychiatry*, Mouton & Co., The Hague, 1969; idem, *Momentary deity and personal myth: a semiotic inquiry using recorded psychotherapeutic material*, în „Semiotica", 1969, nr. 1; idem, *The war vith words: structure and transcendence*, Mouton & Co., The Hague, sub tipar.

[10] Cf. Manfred Lurker, *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie*, Heitz BMBH, Baden-Baden, 1968.

[11] Cf. V. Ja. Propp, *Morfologija skaski*, Indiana University Press, Bloomington, 1958.

[12] Cf. Susanne K. Langer, *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*, Penguin Books, New York, 1948; David M. Crabb, James L. Peacock, *Rites of modernization: symbolic and social aspects of Indonesian proletarian drama*, University of Chicago Press, 1968; Victor W. Turner, *The forrest of symbols*, Cornell University Press, Ithaca, 1967; idem, *The ritual process: structure and antistructure*, Aldine Publishing Co., Chicago, 1968.

(a') la nivelul structurii de adîncime emisia comunicării folclorice este asigurată în mod necesar de un grup infinit de emiţători prezenţi şi absenţi (= de o colectivitate anonimă).

Prin introducerea distincţiilor emiţător de suprafaţă/emiţător de adîncime, subgrup (individ) emiţător prezent/subgrup emiţător absent, (b) devine :

(b') mesajul folcloric nu este (nu poate să fie) un simptom al personalităţilor incluse în subgrupul emiţător infinit al absenţilor ; mesajul folcloric este în schimb un simptom al personalităţilor incluse în subgrupul emiţător finit de suprafaţă.

Selecţia de către emiţătorul de suprafaţă a piesei folclorice, alterarea acesteia îi demască gusturile, preferinţele, docilitatea în raport cu subgrupul absent.

Grupul receptor ar putea fi conceput ca incluzînd, alături de receptorul de fapt, subgrupul virtual infinit al urmaşilor. Folclorul ar fi în acest caz o tranzacţie comunicativă între două grupuri absente : *absenţii ascendenţi* şi *absenţii descendenţi*, ai căror „delegaţi" semiotici sînt *interpretul* (*interpreţii*), respectiv *spectatorul* (*publicul*). Deosebirea dintre tradiţia cultă şi tradiţia folclorică s-ar mărgini la caracterul de individ singular al emiţătorului cult în raport cu caracterul de grup infinit al emiţătorului folcloric.

2. REGISTRUL FOLCLORIC

Distingem trei nivele (stiluri, registre) semiotice în evoluţia unui limbaj :

— registrul natural,
— registrul cvasinatural şi
— registrul artificial.

Înţelegem prin *registru natural* registrul biologic al limbajului respectiv. De exemplu, în cadrul limbajului muzical, acesta ar fi reprezentat de gînguritul copilului, de strigătele de muncă etc.

Registrul cvasinatural se edifică pe registrul natural corespunzător prin consens elementar de grup. În registrul cvasinatural al limbajului muzical s-ar situa de exemplu bocitul, hăulitul, doinitul etc.

Registrul artificial sau cult al unui limbaj este registrul în care consensului de grup i se adaugă sau opune inovaţia semiotică individuală a unui creator care se semnifică pe sine : în cazul nostru inovaţia compozitorului care adaugă (opune) tradiţiei muzicale elemente înnoitoare de natură să-i construiască o personalitate. Ne amintim că pentru Claude Lévi-Strauss *personalitatea* este semnificantul fiinţei noastre lăuntrice semnificate.

Folclorul se situează în mod specific în registrul cvasinatural.

Cercetătorul îşi poate pune însă în continuare întrebarea dacă nu cumva opoziţia dintre ceea ce folcloriştii numesc respectiv *funcţia rituală*, *funcţia spectacol*, *funcţia socială* a unui fenomen folcloric este justificabilă prin rafinarea conceptului de registru semiotic.

3. LIMBAJ SAU LIMBAJE FOLCLORICE

Admiţînd că folclorul reprezintă un *limbaj unic*, cu alte cuvinte că performanţele muzical-coregrafic-literar-obiectuale-... manifestă o competenţă folclorică indisociabil muzical-coregrafic-literar-obiectuală-..., fenomenul folcloric s-ar defini prin specificarea pozitivă (negativă) a trăsăturilor semiotice, **Coregrafic, Literar, Comunicare Materială** etc. *Doină* s-ar scrie atunci în termeni de simbol complex ca :

$$\begin{bmatrix} +\textbf{Muzical} \\ -\textbf{Coregrafic} \\ +\textbf{Literar} \\ -\textbf{Comunicare Materială} \end{bmatrix},$$

horă ar abrevia ansamblul $\begin{bmatrix} +\textbf{Muzical} \\ +\textbf{Coregrafic} \\ +\textbf{Literar} \\ \pm\textbf{Comunicare Materială} \end{bmatrix}$,

un *bocet pentru mort* ar fi descompozabil în $\begin{bmatrix} -\textbf{Muzical} \\ -\textbf{Coregrafic} \\ -\textbf{Literar} \\ +\textbf{Comunicare Materială} \end{bmatrix}$ etc.

Semioticianul ar putea fi tentat de plusul de supleţe al unei asemenea modelări, care nu taie în carnea vie a fenomenului întotdeauna multilateral de comunicare (indiferent de faptul că din raţiuni de simplitate ne referim abreviativ la *comunicarea folclorică*, *comunicarea matematică*, *comunicarea artistică* etc., denumind ansamblul după elementul preponderent).

Folcloristul ar putea da socoteală de acte complexe, cum sînt nunta, botezul, înmormîntarea, şezătoarea, bîlciul etc., la nivelul unei competenţe de limbaj unice şi nu prin racordarea neconvingătoare a observaţiilor ţinînd de limbaje pseudoindependente, izolate numai spre a le putea ulterior combina.

Nu ar fi în fond *caracterul sincretic* o trăsătură definitorie pentru limbajele naturale şi cvasinaturale în opoziţie cu *caracterul monovalent* specific pentru limbajele artificiale ?

Dacă, dimpotrivă, aderăm la ideea clasică a unui *arhifolclor*, a unui *ethos* care reuneşte limbajele folclorice ale colectivităţii autoare, performanţele sincretice muzical-coregrafice-literare-... ar constitui manifestări simultane ale competenţei muzicale, coregrafice, ale competenţei literare etc. Sincretismul ar caracteriza în acest caz exclusiv registrul folcloric al limbajelor respective.

4. SEMNUL FOLCLORIC

Registrul natural al unui limbaj nu vizează în mod direct, ci mai degrabă prin ricoşeu, comunicarea. În registrul natural abundă semnele de tip *simptom*.

În registrul cvasinatural consensul vizează manipularea nonechivocă a semnelor de tip *iconic* şi *indexic*.

Semnul folcloric pare a se defini prin caracterul preponderent *iconic* şi *indexic*. Acesta apare în mit şi proverb, în căluş, colind, descîntec. Paralelismul este un semn *iconic intern*, mesajul reprezentîndu-se pe sine ca mesaj.

Pe măsură ce semnele iconice sau indexice sînt percepute ca ***simboluri***, ***distanţa*** dintre semnificat şi semnificant se măreşte şi registrul folcloric cedează registrului cult.

În funcţie de canalul utilizat pentru emisie (recepţie), semnul folcloric este vizual, auditiv, tactil. În cazul în care adoptăm definirea folclorului ca limbaj unic sincretic, semnul folcloric se defineşte ca semn cu emisie (recepţie) multiplă şi conotată.

În afara semnelor *elaborate*, *stabile*, folclorul manipulează şi semne obiectuale *neelaborate*, *ad-hoc*. Ne referim la banul, nucile, ghemul de lînă sau usturoiul mortului, la batista mirelui, la struţul de pe clopul feciorului, la cămaşa soacrei, la sorcovă, pluguşor, capră, măşti, la colaci, stea etc.

Semnul folcloric se edifică pe decroşajul registru natural — registru cvasinatural. Pornind de la schema propusă de Roland Barthes pentru decroşajul conotativ de sisteme al limbajelor socializate, putem reprezenta constituirea semnului folcloric după cum urmează :

<table>
<tr><td>semnificat</td><td colspan="2">semnificant</td><td>...registru natural</td></tr>
<tr><td></td><td>semnificat</td><td>semnificant</td><td>...registru cvasinatural</td></tr>
</table>

PROBLÈMES SÉMIOTIQUES DANS L'ÉTUDE DU FOLKLORE

L'auteur distingue entre *l'émetteur profond* et l'*émetteur de surface*, entre le *récepteur profond* et le *récepteur de surface* du message folklorique. L'émetteur et le récepteur de surface sont respectivement l'*interprète* (*les interprètes*) et *le spectateur* (*le public*). L'émetteur et le récepteur profond sont le sous-groupe virtuellement infini des ancêtres et le sous-groupe virtuellement infini des descendants. *Le message folklorique circule entre deux sous-groupes absents* : les absents ascendants et les absents descendants.

C'est *le registre quasi naturel* des langages : langue maternelle, langage musical, langage chorégraphique, etc., qui apparaît dans le folklore et qui explique son caractère *syncrétique*.

Les signes folkloriques par excellence sont l'*icône* et l'*index*.

A part les signes ***élaborés***, ***stables***, le folklore connaît des signes-objets ***non élaborés***, ***ad hoc***.

TEHNICA ANALOGIEI ÎN POEZIA DE INCANTAŢIE

RADU RĂUTU

Pentru a putea iniţia discuţia despre un anumit tip de comparaţie în descîntece este necesară înlăturarea opoziţiei dintre categoria formală a comparaţiei şi analogia magică. Căci comparaţia asupra căreia ne vom apleca se legitimează tocmai prin această ştergere a opoziţiei, opoziţie către care a evoluat, pe plan artistic, comparaţia originară.

Prestigiul de care s-a bucurat cuvîntul a făcut ca el să fie prezent — sub înfăţişarea unor mesaje orale organizate — în diferitele practici magice corespunzătoare diverselor sfere de vieţuire şi activitate : riturile naşterii, riturile iniţierii puberale (intrarea fecioarei în rîndul femeilor — „intrarea în horă'' este precedată de „descîntecul horei''), riturile ceremonialului nupţial (oraţii, iertăciuni, cîntecul miresei, al mirelui etc.), riturile ceremonialului funerar („zorile'', „cîntecul bradului'', „cîntecul cel mare''), riturile ciclului calendaristic (colindele, pluguşorul), riturile agrare (cununa grîului, drăgaica, caloianul, paparuda etc.).

Aceste mesaje orale organizate poartă, aşadar, pecetea funcţionalităţii genurilor şi speciilor corespunzătoare. În descîntec mai ales, ceea ce nu se simţea în vorbirea de toate zilele era folosit premeditat, edificînd credinţa în imensa putere latentă a limbajului : „[. . .] în puterea limbii stă şi moartea şi viaţa ! Limba are putere ca cîrma la corăbghiile pe mări''—mărturisea inf. Vlase Rogozea din Drăguş în 1938, în cadrul unei anchete sociologice [1], ceea ce vrea să însemne că dispuse în context ritual, magic, cuvintele stîrneau puteri de care nu era conştient limbajul curent.

Descîntecul este cel care foloseşte aceste puteri. El poate fi definit ca un mesaj oral organizat, versificat liber, al unui conţinut cu sens magic, simbolic, al cărui scop este obţinerea unui rezultat practic. Descîntecul se legitimează numai în cadrul actului magic.

Pentru a-şi atinge ţelul, descîntecele întrebuinţează diferite procedee magice. Unul dintre ele este comparaţia cu funcţie magică. Luăm ca obiect al observaţiilor noastre descîntecul „De cuţit'' din volumul

---

[1] Ştefania Cristescu-Golopenţia, *Drăguş, un sat din Ţara Oltului (Făgăraş). Manifestări spirituale. Credinţe şi rituri magice,* Bucureşti, 1944, p. 61.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 123–132, Bucureşti, 1971

lui Teodor Bălăşel [2], cules din Bogdăneşti — Vîlcea, descîntecul „De scurgerea sîngelui" din studiul lui Gh. Pavelescu [3], cules în Lita Românească, descîntecul „De aprindere" publicat de Robert Prexl în „Convorbiri literare" [4], descîntecul „De obrintit" din Gr. Tocilescu [5] şi descîntecul „De lipitură şi zburător" din G. Dem. Teodorescu [6], pe care le notăm cu D_1 şi respectiv D_2, D_3, D_4, D_5, date în anexă.

Descîntecul D_1 narează operaţiile care se desfăşoară asupra cînepii, de la semănat, crescut, cules, topit, meliţat, depănat, urzit, ţesut şi confecţionat o cămaşă şi pînă la deteriorarea acesteia prin uzare. Aceleaşi operaţii sînt descrise ca desfăşurîndu-se asupra junghiului.

Nu este greu de observat similitudinea dintre fabulaţia acestui descîntec şi ceea ce ne povesteşte Anton Maria del Chiaro în a sa *Istoria delle Moderne Rivoluzioni della Valachia* (ed. N. Iorga, Buc., 1914, p. 45—46) despre un ritual foarte asemănător practicat de vechii locuitori ai Ţării Româneşti în împrejurările tragice ale unei epidemii de ciumă:

„Se adună un număr determinat de femei, care într-un răstimp de 24 ore torc, ţes şi cos o cămaşă de cînepă şi apoi o ard în mijlocul unei ogrăzi, şi cred că în felul acesta cămaşa cusută va alunga ciuma" [7].

Rituri asemănătoare sînt citate şi în legătură cu holera.

Considerăm că în cazul descîntecului D_1 avem de-a face cu reflexul acestei tehnici magice, organizate oral, în planul speciei descîntecului.

Prin descîntec, ca şi prin rit se operează o mediaţie între boală şi forţe supranaturale. Descîntătorul este acela care — corespunzător oficiantului din rit — mediază între elemente prin mijlocirea descîntecului. El consideră lumea ca o reţea strînsă de hierofanii care trebuie, prin intermediul riturilor şi ceremoniilor, să fie păzită în integritatea sa. Atunci cînd ritmicitatea vieţii este întreruptă, hiatul e bănuit a avea o cauză transcendentă. Bolnavul devine o gazdă provizorie a acestui hiat, expresia discontinuităţii unei stări normale — de sănătate —, sediul în care capilarele corespondenţei dintre natură şi divinitate s-au întrerupt. Răul face parte din natură, însă interferenţa cu un anumit individ dintr-o colectivitate dată întrerupe ordinea naturală [8].

În acest punct intervine descîntătorul prin intermediul descîntecului.

Pentru a distinge structura specifică a descîntecului D_1 o vom discuta pe două coordonate: una sincronică şi alta diacronică.

---

[2] Teodor Bălăşel, *Versuri populare române ceremonioase*. Adunate şi coordonate de ..., vol. I, cărticica a II-a, Craiova, [f.d.], p. 47—49.

[3] Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1945, p. 175.

[4] Robert Prexl, *Descîntece din Ardeal*, în „Convorbiri literare", XXV (1891), nr. 4, p. 357.

[5] Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, Bucureşti, 1900, vol. I, partea a 2-a, p. 1585—1586.

[6] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare româneşti*, Bucureşti, 1885, p. 380.

[7] „Radunasi un numero determinato di donne, e queste nel termine di ventiquattro ore filano, tessono e cuciono una camicia di canape, e dipoi la bruciano nel mezzo di qualche cortile, ed in tal quisa credono che insieme con la camicia resti consumata la peste".

[8] Claude Levy-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Bucureşti, 1970.

Narațiunea se desfășoară sub forma unei alternanțe de secvențe *a* și *b*, secvențe de tipul

a { Cînepa se topi.
b { Nu se topi cînepa,
Se topi junghiul de la Ion.

$a + b$ fiind unitatea sincronică.
Secvența *a* reprezintă o acțiune afirmată în plan real, iar secvența *b* este negarea acțiunii din planul real și afirmarea aceleiași acțiuni în plan magic. Prin negație se face transferul acțiunii din planul real în planul magic. Ea este o indicare răspicată a echivalenței planurilor.

Suma secvențelor *a* este $(a)_n$ sau A, care reprezintă narațiunea din planul real, plan care este în același timp și planul narațiunii, adică povestea operațiilor suferite de cînepă (cultivare, facere a cămășii, purtare și deteriorare).

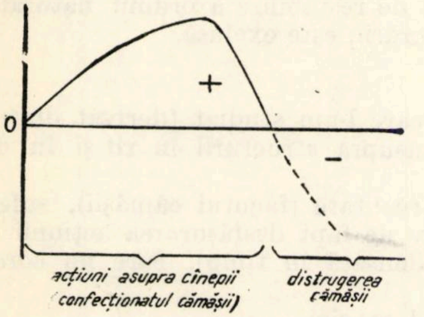
Suma secvențelor *b* este $(b)_n$ sau B, reprezentînd planul magic, care cuprinde aceleași operații, exercitate însă asupra bolii.

Acțiunea din planul real se poate exprima sub forma unei curbe înscrise într-un grafic în care partea pozitivă a curbei (aflată deasupra ordonatei) corespunde operațiilor culminînd cu confecționarea cămășii, urmată de partea negativă, coborînd sub 0 (aflată sub ordonată), corespunzînd deteriorării cămășii.

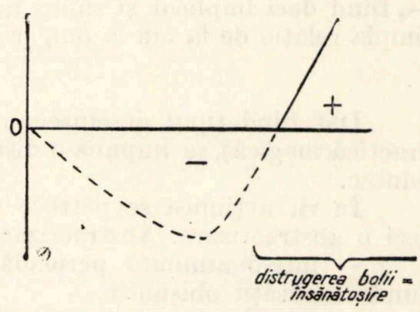
În planul real, confecționarea cămășii este episodul pozitiv, în timp ce distrugerea ei este episodul negativ.

În planul magic, acțiunile analoge cu cele desfășurate asupra cînepii și cămășii se reprezintă grafic printr-o curbă în care partea negativă corespunde confecționării cămășii din planul real, iar partea pozitivă urmează distrugerii cămășii, ceea ce semnifică distrugerea cauzei răului, deci presupune refacerea stării inițiale de bine.

Planul A



Planul B



Din analiza graficului rezultă un raport de echivalență de semn invers între acțiunile din planul A (exercitate asupra cămășii) și cele din planul B (exercitate asupra bolii), deci $A \approx -B$, ceea ce verifică identificarea obiectelor — în cazul nostru acțiuni —, proprie metonimiei.

Primele versuri ale lui D_1 (de la 1—7, fără refren) prezintă o abatere de la structura tipică, şi anume planul B este exprimat numai prin exorcismul „Fugi, junghiu, că te-njunghiu!”, care are şi rol de refren, repetat de-a lungul întregului text, după fiecare vers.

Episodul deteriorat este format din secvenţe *a* complet exprimate şi secvenţe *b* reduse doar la refren, refren care îşi dobîndeşte semnificaţia în planul magic şi deci apartenenţa la el prin conexiune cu structura tipică a secvenţelor abia după prima negaţie (*Nu* se topi cînepa,/se topi junghiu de la Ion). Pînă aici era evidentă numai funcţia de exorcizare.

Am fi tentaţi să considerăm că existenţa exorcismului (sub forma refrenului care prin poruncă exorcizează) în structura discursului magic este rezultatul contaminării a două procedee magice distincte: porunca şi analogia magică; dar absenţa din structura descîntecului a unui motiv caracteristic (invocaţie, anamneză) acuză apartenenţa obligatorie a exorcismului repetat obsedant în naraţiune, care creează echilibrul normal al structurii descîntecului sub aspect tensional şi estetic.

Studiul structurii diacronice evidenţiază trecerea de la starea iniţială nefirească, de boală, la starea finală, normală, de sănătate. Putem exprima relaţiile dintre elemente sub forma intersecţiei

$$\mathrm{Bl} \cap \mathrm{I} \rightarrow \mathrm{S}^-$$

[boala (Bl) intersectînd individul (I), rezultă starea de boală (S^-)].

În situaţia finală intersecţia devine

$$\mathrm{Bl} \cap \mathrm{I} = \emptyset \rightarrow \mathrm{S}^+$$

deci intersecţia este negată şi Bl şi I sînt disjuncte.

Formula finală, caracteristică de altfel tuturor descîntecelor, este o *concluzie* a întregii acţiuni. Ea numeşte scopul descîntecului (însănătoşirea) şi cel mai adesea asociază explicit descîntecului puterile supranaturale.

Finalul acestui descîntec întăreşte ipoteza că nu trebuie să se considere descîntecul subordonat categoriei urării[9]. În descîntece descîntătorul există ca mediator între elemente — boala şi forţa supranaturală —, fiind deci implicat şi supus acţiunii de restabilire a ordinii naturale; simpla relaţie de la om la om, proprie urării, este exclusă.

★

Dat fiind tipul descîntecului pe care l-am studiat (derivat dintr-o practică magică), se impune o discuţie asupra structurii în rit şi în descîntec.

În rit acţiunea se petrece *ca* în realitate (făcutul cămăşii), suferă deci o abstractizare. Abstractizarea este de fapt desfăşurarea acţiunii

— într-o anumită perioadă (condensată în timp), care nu corespunde realităţii obişnuite,

— în anumite condiţii (contextul magic)

— şi subordonată unui scop specific (scopul ritului), acţiunile fiind deci deosebite de funcţionalitatea şi finalitatea lor reală.

---

[9] Stanca Fotino, *Categoria urării în poezia obiceiurilor tradiţionale*, în „Ramuri”, VII (1970), nr. 6, p. 13.

În descîntec acțiunea este scoasă complet din planul realului concret și trecută în planul realului narațiunii, care constituie sistemul de referință al comparației magice. Față de rit, în planul real al narațiunii acțiunea e mai violentă în toate etapele și mai complicată calitativ, iar timpul în narațiune este lărgit (de la semănatul cînepii — cu toate operațiile asupra ei, care lipsesc din rit —, făcutul cămășii, îmbrăcatul, și pînă la purtarea și ruperea ei prin purtare), toate acestea fiind consecințele unui grad mai mare de abstractizare.

În rit, planul magic B este subînțeles, spre deosebire de descîntec, unde este clar exprimat. În momentul în care se desfășoară o acțiune în real se presupune că aceeași acțiune se desfășoară asupra bolii.

Rezumînd constatările asupra structurii ritului și descîntecului, putem spune că planul A în rit se prezintă ca o acțiune care a suferit un grad de abstractizare, în timp ce în descîntec acțiunea este povestită, deci abstractizarea trece pe o treaptă superioară. Planul B în rit este subînțeles, neexprimat prin acțiuni sau cuvînt, iar în descîntec este exprimat — prin cuvinte.

În rit identificarea obiectelor (acțiunea de făcut cămașa cu acțiunea asupra bolii) permite substituirea lor și îngăduie ca ritul să fie înțeles ca o metonimie [10].

În descîntec cele două obiecte (acțiuni) apar distinct exprimate în același cod (limbajul), deci într-o formă de abstractizare evoluată, relația rămînînd metonimică în cazul lui D_1. Subordonarea acțiunii din planul real A față de scopul magic exprimat în planul B denotă că acțiunea din planul A este o simulare a planului B, cînd între cele două planuri există un raport de echivalență.

★

Un descîntec asemănător este D_2, în care boala este amenințată cu operațiile de prelucrare ale cînepii. Planul A nu apare decît în versul 7 ca o aluzie la chinul cînepii, iar planul B include toată narațiunea, care povestește operațiile asupra cînepii aplicate la boală.

Comparativ cu D_1, acțiunile se identifică (se substituie), deci în analogia magică se citește tot o metonimie.

În descîntecul D_3 planului A îi corespunde o stare reală, în care o intervenție presupus magică produce întreruperea desfășurării, moment ce este transferat pe planul B pentru a sluji scopului magic, însănătoșirea. Recunoaștem aici o comparație de acțiuni.

Descîntecul D_4 este de asemenea o transpunere a unui ritual în descîntec. Fabulația prezintă un ospăț pregătit cu minuțiozitate — și insistență monocromă, care creează o atmosferă de negru intens —, în urma căruia participanții („oameni mari negri") sînt satisfăcuți. Acesta este primul termen al comparației, sistemul de referință. Lipsește invocația sau exorcismul. Sistemul de referință nu reprezintă un plan real, analog cu planul A din D_1, ci este un plan mitic, ceremonial (un ospăț ritual), numai că într-o formă evoluată comparativ cu D_1 (evoluată în sensul abstractizării).

---

[10] Claude Levy-Strauss, *op. cit.*, p. 393.

Al doilea termen al comparaţiei, corespunzînd planului magic B, primeşte încărcătura semnificantă a acţiunii din sistemul de referinţă A. Diversele operaţii din planul A subînţeleg desfăşurarea unor acţiuni paralele în planul magic B, planul B exprimîndu-se numai în final, cînd apare clar ca termen al comparaţiei.

*

Comparînd structurile celor patru descîntece analizate, am constatat că D_1 este constituit din alternanţe de secvenţe de A şi de B, alternanţe care făceau ca cele două acţiuni (reală — de referinţă — şi magică) să fie tot timpul paralele, planurile fiind deci metonimice.

În D_2 este vorba tot de o metonimie, planul B fiind singurul care reprezintă acţiunile din ambele planuri, planul A fiind aluziv („De nu, îi păţi ca cînepa"). În D_3 apare *comparaţia* acţiunilor din planul A şi planul B, iar în D_4 planul A este o naraţiune în planul mitic, ceremonial, o comparaţie între cele două planuri aplicîndu-se numai la nivelul rezultatelor acţiunilor.

Studiind structurile diacronic, remarcăm o evoluţie a abstractizării planului A — de la D_1 la D_4 —, căreia îi corespunde o depărtare a planurilor A şi B între ele, ceea ce se manifestă prin trecerea de la metonimie la comparaţie. Comparaţia comportă şi ea diferite distanţe între termeni, în raport cu gradul de mitizare a planului A.

Astfel, dacă la D_1 planul A are o realitate concretă, la D_3 apare mitizarea la nivelul unui moment, căreia îi corespunde o comparaţie între acţiunile din planul A şi planul B, iar în D_4 mitizării complete a planului A îi corespunde o comparaţie *numai* la nivelul rezultatelor, din cauză că mitizarea intensă nu permite o comparaţie continuă şi paralelă cu acţiunile din alt plan.

Un caz particular îl prezintă D_5, care începe cu o invocare a unor plante cu efect terapeutic magic şi cuprinde perioade de comparaţii simple, în care primul termen, corespunzînd sistemului de referinţă A ($A = a_1 + a_2 + a_3$), are un conţinut real redus la momentele finale, de desfiinţare a unor procese sau obiecte (Cum se sparge tîrgul,/Cum se sparge oborul,/Aşia să se spargă faptul/Şi lipitura/Şi zburătorul./ /Cum se sparg oalele,/Aşia să se spargă farmecele,/Şi lipitura,/ Şi zburătorul./ /Cum se răspîndesc răspîntiele, /Aşia să se răsipească vrajele/Şi lipitura/Şi zburătorul). Deci unui plan A real îi corespunde o comparaţie simplă, ceea ce vine în contradicţie cu concluziile noastre dacă nu am lua în consideraţie că descîntecul D_5 este îndreptat nu contra unei boli, ci a vrăjilor, care sînt numite în planul B. Acest conţinut al planului B reclamă cu necesitate concreteţea acută a planului A ca o compensaţie care să echilibreze măsura de magic şi real din cele două planuri.

*

Din studiu rezultă următoarele.

1. Modificările pe care le suferă relaţiile dintre elemente, la trecerea din realitate în rit şi apoi în descîntec, comportă o evoluţie a abstractizării (real→rit→descîntec), în rit avînd o acţiune concretă *ca* în realitate, dar abstractizată (prima treaptă a abstractizării), iar în descîntec abstractizarea realului are loc sub formă de cuvînt.

2. Modelul logic al descîntecelor, întemeiate pe o analogie magică, este alcătuit din două părți — cei doi termeni ai comparației : primul, care constituie sistemul de referință, este un plan real la nivelul discursului (A). Cel de-al doilea termen îl constituie planul magic (B), care include acțiunea asupra bolii. Deci boala este situată totdeauna în acest plan.

3. Raportul dintre cei doi termeni — planul A și planul B — poate lua două forme : *metonimie*, care corespunde unei echivalențe (D_1) sau chiar unei substituiri între acțiunile celor două planuri (D_2), și *comparație*, cînd se compară acțiuni sau rezultatele unor acțiuni (D_3, D_4).

Important pentru acest raport este variabilitatea realității planului A. El nu trebuie să fie neapărat un plan real, ci poate să cuprindă acțiuni reale, mitice etc.

Gradul de abstractizare mai mic sau mai mare realizat prin mitizare variază distanța dintre planuri, distanță de care depinde forma de comparație : metonimie (D_1, D_2), comparație (D_3, D_4).

ANEXĂ

D_1

Plecai să toc ogoru,
Fugi, junghiu, că te-njunghiu ! *
Ogoru tocai,
Cînepa o semănai,
Cu sapa o coperii.
Cînepa o culesei,
În lac o băgai,
Cînepa se topi.
Nu se topi cînepa,
Se topi junghiu de la *Ion*.
Din lac o scosei,
Cu melița o melițai.
Nu melițai cînepa,
Și melițai junghiu de la *Ion*.
Trăsei fuioarele.
Nu trăsei fuioarele,
Și trăsei de la *Ion* junghiurile.
Depănai tortu,
Urzii pînza.
Nu depănai tortu,
Nu urzii pînza,
Depănai și urzii junghiurile.
Învălii pînza,
Năvădii pînza.
Nu-nvălii pînza,
Nu năvădii pînza,
Învălii și năvădii junghiurile.
Gurii pînza,
Țesui pînza.
Nu gurii pînza,
Nu țesui pînza,
Gurii și țesui junghiurile.
Pînza o tăiai,
La amoi o băgai.
Pînza n-o tăiai,
La amoi n-o băgai,
Tăiai și la amoi băgai junghiurile.
Pînza o-nălbii,
Pînza o uscai.
Nu-nălbii pînza,
Nu uscai pînza,
'Nălbii și uscai junghiurile.
Trîmbii pînza,
Croii cămașa.
Nu trîmbii pînza,
Nu croii cămasa,
Trîmbii și croii junghiurile.
Croii cămașa,

---

* Se repetă după fiecare vers.

Îmbrăcai cămaşa.
Nu croii cămaşa,
Nu-mbrăcai cămaşa,
Croii şi-mbrăcai junghiurile.
Purtai cămaşa,
Se rupse cămaşa.
Nu purtai cămaşa,
Nu se rupse cămaşa,
Purtai şi rupsei junghiurile
Şi toate cuţitele
Şi tăieturile.
Iar *Ion* rămase curat
Şi luminat
Cum Maica Precista l-a lăsat.
Descîntecul meu
Şi leacu de la Dumnezeu
Şi de la sfînta zi de azi.

D$_2$

Doamne-ajută, Sf. M. Precestă,
Sfîntă dragă zi de astăzi.
Stai sînge în pèliţă
Ca Dumnezău în credinţă,
Că de nu-i sta de voie
Îi sta de mare nevoie;
De nu, îi păţi ca cînepa:
Te-oi sămăņa şi te-oi culege
Şi te-om usca şi te-om topchi
Şi te-om usca şi te-om meliţa,
Te-om hecela şi te-om cheptăna
Şi te-om toarce,
Ti-om răstie şi ti-om depăna,
Te-om urzî, te-om învăli
Şi ti-om ţăse, te-om curoi
Şi te-om face cămeşe
Şi te-om purta şi te-om strîca
Şi ņimic de tiņe ņu s-a alege.

D$_3$

Lîngă mare
Oaia zbiară în cărare,
Fata cîntă şi lucrează
Şi voinicul ceterează.
Dar îndată se înfricoşa,
Oaia sta de-a zbiera,
Fata iar de-a cînta
Şi voiniciul de-a cetera.
Aşa să stea, să piară,
Să nu vie iară
Junghiul de a-l mai junghia,
Durerea de a-l mai durea.
Ion să rămiie curat,
Luminat
Cum Dumnezeu l-a lăsat.

D$_4$

Plecă un om mare niegru,
C-o sàcure mare ņiagră,
Într-o pădure mare niagră;
Tăie uņ copac mare niegru,
Făcu uņ plug mare ņiegru,
Cu grindeiu mare niegru,
Cu corman mare niegru,
Cu trupiţă mare niagră,
Cu juguri mari niegre,
Cu resteie mari niegre.
Înjugară oameni mari niegri
Boi mari niegri,
Luară grîu mare niegru
Şi dusără la loc mare ņiegru.
Sămănară grîu mare niegru
Pă loc mare niegru,
Săcerară oameņi mari niegri
Grîu mare niegru,
Şi-l legară oameni mari niegri
Cu priviţi mari niegre;
Luară sepe mari niegre
Şi făcură arie mare niagră,
Cărară grîu mare niegru,
Îl treierară cai mari ņiegri,

Şi-l vînturară în vînt mare niegru,
Şi-l băgară-n saci mari niegri;
Şi-l pusără-n car mare niegru,
Şi-l duseră la mori mari niegre;
Băgară-n coşuri mari niegre,
Îl măcinară pietri mari niegre,
Făcură făină mare niagră,
Şi-o băgară oameni mari niegri
În cuptoare mari niegre.
Coapsără pîine mare niagră,
Veniră oi mari niegre
Din munţi mari niegri,
Cu băcioici mari niegre,
Şi făcură strungăreaţă mare niagră,
Şi mulsără oi mari niegre.
Dumicară pîine mare niagră
În lapte mare niegru;
Mîncară oameni mari niegri
Şi băcioici mari niegre.
Mîncară
Şi să potoliră;
Cum mîncară,
Cum să potoliră.
Aşa să se pòtole
Obrintiturile
Şi junghieturile
De la *Ion* din carne
Şi din piele.

D_5

Avrămeasă,
Cristineasă,
Drăgan,
Leuştean
Şi odolean,
Mătrăgună,
Sînge de nouă fraţi,
Iarba ciutei
Şi muma pădurii,
Cum se sparge tîrgul
(cum se sparge oborul),
Aşia să se spargă faptul
Şi lipitura
Şi zburătorul.
Cum se sparg oalele,
Aşia să se spargă farmecele
Şi lipitura
Şi zburătorul.
Cum se răspîndesc răspîntiele,
Aşia să se răsipească vrajele
Şi lipitura
Şi zburătorul.

LA TECHNIQUE DE L'ANALOGIE DANS LA POÉSIE D'INCANTATION

L'auteur entreprend l'analyse d'un groupe de cinq formules magiques roumaines dont la structure est fondée sur l'analogie magique.

Le modèle logique de ces formules, fondées sur «l'analogie magique », déduit par l'auteur, est composé de deux parties : les *deux termes de la comparaison*. Le premier terme, qui constitue le système de référence, représente le plan du réel, au niveau du discours (A). Le second terme est constitué par le plan magique (B), qui comporte l'action entreprise contre la maladie à guérir.

Par exemple, dans une des formules (D_1), dans le plan A on narre les opérations techniques que comporte la culture et l'exploitation du chanvre à partir de l'ensemencement et jusqu'à la confection d'une chemise et à sa détérioration par usure ; dans le plan B on décrit les mêmes opérations mais

portant cette fois-ci sur le *mal* lui-même. Le rapport entre les termes A et B peut revêtir deux formes : la forme de métonymie qui correspond à une équivalence (D_1) ou même à une substitution entre les actions des deux plans (D_2), et la forme de *comparaison* quand on compare des actions ou des résultats d'actions (D_3, D_4).

Ce qui est important pour ce rapport c'est la variabilité de la réalité du plan A. Il ne doit pas être nécessairement un plan réel. Il peut bien comprendre à côté des actions réelles, des actions mythiques, etc.

Le degré variable d'abstraction réalisé par la mythification rend oscillante la distance entre les deux plans, distance dont dépend la *forme* de la comparaison, *métonymie* (D_1, D_2), *comparaison* (D_3, D_4).

PROBLEME METODOLOGICE ÎN CERCETAREA „JOCURILOR DE ÎNVÎRTIT”

CONSTANTIN COSTEA

În ansamblul folclorului românesc, creaţia coregrafică reprezintă unul din aspectele cele mai caracteristice şi valoroase. Dansul reflectă, cel puţin în aceeaşi măsură cu celelalte manifestări ale folclorului, caracterul specific naţional al creaţiei populare, constituind un important obiect de studiu pentru cercetarea culturii populare româneşti.

Ca disciplină mai nouă în cadrul folcloristicii, cercetarea coregrafică se străduieşte să atingă nivelul celorlalte ramuri, socotite tradiţionale, căutînd realizarea unor puternice baze de plecare pentru viitoarele studii de sinteză. Realizarea acestui deziderat este strict condiţionată, în stadiul actual de dezvoltare, de intensificarea culegerii de material cu ajutorul mijloacelor moderne, de perfecţionarea metodei de fixare grafică, precum şi de adîncirea cercetărilor legate de evoluţia istorică şi limbajul specific dansului popular.

Înscriindu-ne pe coordonatele arătate, încercăm să prezentăm, în lucrarea noastră, cîteva probleme cu caracter metodologic legate de cercetarea „jocurilor de învîrtit” din Transilvania.

Cu toate că nu au fost studiate în mod special, „jocurile de învîrtit” s-au situat în atenţia coreologilor încă în perioada de început a activităţii de cercetare sistematică a coregrafiei populare româneşti [1]. În această etapă de acumulare, în cadrul acţiunilor legate de culegerea materialului coregrafic, au fost notate multe variante din diferite zone ale Transilvaniei. Tot în această perioadă au fost publicate cîteva variante în colec-

---

[1] Considerăm că anul 1950 marchează debutul cercetării sistematice a folclorului coregrafic românesc. În acel an a luat fiinţă sectorul coregrafic al Institutului de folclor (astăzi Institutul de etnografie şi folclor).

Perioada cuprinsă între anii 1950—1960 constituie etapa de început a activităţii noastre. Atunci s-a închegat colectivul sectorului coregrafic şi s-au conturat metodele de lucru.

Tot în jurul anului 1950 au început activitatea de culegere şi maeştrii de dans Gh. Popescu-Judeţ şi Gh. Baciu. Aceştia s-au situat însă pe alte poziţii, preocupările pentru culegerea dansului popular constituind o latură secundară a activităţii lor artistice.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 133—139, Bucureşti, 1971

ţiile antologice: *Jocuri populare româneşti* [2] de Vera Proca-Ciortea, *Jocuri din Ardealul de sud* [3], *Jocuri populare din Muscel şi Bran* [4] de Andrei Bucşan şi *40 dansuri populare* [5], alcătuită de colectivul sectorului coregrafic al Institutului de etnografie şi folclor.

Înaintea acestei perioade nu au existat, decît cu totul sporadic, preocupări pentru culegerea şi, dacă se poate spune, cercetarea acestor jocuri (şi în general a coregrafiei populare româneşti).

Începutul cercetărilor sistematice asupra „jocurilor de învîrtit" coincide, de fapt, cu debutul unei noi etape în evoluţia studierii coregrafiei populare. Noua etapă, la noi, începe în anul 1962, cînd metoda de culegere a materialului coregrafic, cu ajutorul peliculei cinematografice, devine practică curentă.

Munca de cercetare complexă, pe timp mai îndelungat, a unui fenomen cu o mare arie de răspîndire, a dus implicit la o preocupare permanentă de îmbunătăţire a metodelor de lucru. În acest sens, experienţa acumulată în procesul muncii de cercetare a „jocurilor de învîrtit" poate prezenta aspecte interesante şi credem că prezentarea lor în cadrul lucrării de faţă poate constitui o contribuţie în stadiul actual al cercetărilor coregrafice.

Pentru atingerea obiectivelor fixate, munca noastră s-a axat, în primul rînd, pe cercetarea de teren, care s-a efectuat în etape diferite, căutînd să acopere, pe cît posibil, diferitele zone ale Transilvaniei.

Activitatea de cunoaştere a „jocurilor de învîrtit" a cuprins următoarele acţiuni.

1) Cercetarea unor lucrări ce cuprind descrieri şi atestări ale dansurilor în speţă.

2) Cercetarea materialului informativ şi a notaţiilor din arhiva Institutului de etnografie şi folclor.

3) Observarea directă a dansurilor în plină desfăşurare.

4) Cercetări efectuate prin anchete în localităţi din cuprinsul Transilvaniei, în vederea determinării unor caracteristici zonale.

5) Culegerea şi filmarea variantelor.

6) Transcrierea amănunţită a filmelor în metoda de notare grafică a Institutului de etnografie şi folclor.

7) Analiza structurală a variantelor.

În afara operaţiunilor de investigare şi observare directă, necesare cunoaşterii fenomenului în contextul de viaţă, problema realizării unor documente cu un înalt grad de probitate ştiinţifică a constituit preocuparea principală în decursul muncii noastre.

În folclorul coregrafic românesc, arhitectonica dansurilor cunoaşte două moduri principale de construcţie: 1) construcţia fixă, în cadrul căreia frazele coregrafice se succedă mereu în aceeaşi ordine; 2) construcţia liberă, în cadrul căreia numărul şi succesiunea frazelor coregrafice pot merge de la o mobilitate relativă pînă la improvizaţie.

---

[2] Vera Proca-Ciortea, *Jocuri populare româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1955, p. 68—71, 72—73, 90—94, 95—97.

[3] Andrei Bucşan, *Jocuri din Ardealul de sud*, Bucureşti, Editura de stat didactică şi pedagogică, 1957, p. 49—52, 3—57.

[4] Andrei Bucşan, *Jocuri populare din Muscel şi Bran*, Bucureşti, Editura de stat didactică şi pedagogică, 1958, p. 55—61, 65—70.

[5] *40 dansuri populare*, colecţie alcătuită de colectivul sectorului coregrafic al Institutului de etnografie şi folclor — E. Balaci, A. Bucşan, C. Costea, A. Giurchescu, P. Ştefănescu, coordonatorul lucrării V. Proca-Ciortea. Lucrarea a fost multiplicată în cadrul Institutului în anul 1961 (cap. *Jocuri din Sibiel* — p. 167—170, 179—185).

„Jocurile de învîrtit" se încadrează în cel de-al doilea mod arhitectonic. Forma compoziţională liberă, dusă uneori pînă la improvizaţie, ne arată că o „învîrtită" ca tip în sine constituie de fapt o noţiune abstractă, concrete fiind numai variantele ei; fiecare din ele o poate reprezenta. Sub acest aspect, importanţa obţinerii unor documente viabile, necesare studierii amănunţite a „jocurilor de învîrtit", este capitală, fără acestea ipotezele legate de problemele de strictă specialitate (morfologie, structură, construcţie compoziţională etc.) prezintă totdeauna un mare coeficient de vulnerabilitate[6]. Pentru diminuarea coeficientului, folosirea peliculei cinematografice, în cercetările de teren, reprezintă rezolvarea cea mai eficientă.

Avantajele metodei de culegere a dansului popular cu ajutorul peliculei cinematografice nu pot fi contestate. Fixarea pe peliculă, chiar fragmentar, a jocului pe care îl studiem ne dă posibilitatea să obţinem un document ştiinţific concret, analog benzii de magnetofon, document irealizabil în condiţiile notării directe a lui. Din păcate mai sînt şi astăzi folclorişti (chiar cercetători ai Institutului de etnografie şi folclor) care acordă o valoare mai mare notării directe, pe motiv că ar fi mai reală şi mai complexă. Aceştia uită de principiile de bază ale folcloristicii moderne, expuse de Constantin Brăiloiu [7], încă din anul 1931, cu privire la obiectivitatea de netăgăduit a aparatelor de înregistrare. Totodată C. Brăiloiu arată că „nu se închipuie lucrare ştiinţifică lipsită de un permanent mijloc de control" [8].

În condiţiile de lucru fără film, cercetătorul coregraf este nevoit să noteze direct mişcările dansatorilor, chiar învăţînd să le execute. Practic notarea directă (chiar şi cea mai bună notaţie) nu ne poate da decît o schemă, o sinteză (dacă se poate spune) a jocului cules, imaginea lui complexă rămînînd în memoria cercetătorului fără posibilitate de concretizare. Documentul obţinut astfel se bazează numai pe impresia de moment, la care nu se mai poate reveni a doua oară. Mai mult decît atît, impresia de moment este rezultatul perceperii subiective a fenomenului. Experienţa acumulată în munca de teren a dovedit că este practic imposibil ca un cercetător (oricît de multe calităţi ar avea) să surprindă, notînd direct, întreaga complexitate a mişcărilor unui dans şi cu atît mai puţin elementele spontane care apar în timpul desfăşurării lui.

Culegînd materialul coregrafic cu ajutorul filmului, beneficiem de obiectivitatea mecanică a înregistrării şi de posibilitatea vizionării repetate a aceluiaşi moment. Numai aşa ies în evidenţă unele aspecte care nu pot fi sesizate direct.

---

[6] Nu pot fi eliminate suspiciunile legate de fidelitatea notaţiei în lipsa unor documente vizuale (în speţă filmul).

[7] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folklore a soc. Compozitorilor Români, schiţă a unei metode de folclore muzical*, Extras din revista „Boabe de grîu", anul II, nr. 4, Bucureşti, Edit. Soc. compozitorilor români, 1931, p. 5.

„Grija obiectivităţii ne va impune mai întîi înregistrarea mecanică a melodiilor. Numai maşina este obiectivă şi numai reproducerea ei este întreagă şi netăgăduită".

[8] Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 5 (continuare).

În condiţiile culegerii materialului cu ajutorul peliculei cinematografice, cercetarea dansurilor se transformă într-o muncă de laborator care are la bază transcrierea grafică a filmului (asemănătoare transcrierii muzicale), iar notarea pe teren, necesară, rămîne totuşi un procedeu auxiliar.

Debutul cercetărilor noastre asupra categoriei „jocurilor de învîrtit" s-a produs într-un moment de început al aplicării metodei de culegere a dansurilor cu ajutorul peliculei cinematografice, ceea ce a dus firesc la o preocupare permanentă de îmbunătăţire a stilului de muncă, la rezolvarea unor greutăţi şi eliminarea unor stîngăcii inerente etapei respective.

Filmarea dansurilor o putem compara prin analogie cu înregistrarea muzicală, dar în condiţiile tehnice actuale problemele fixării cinematografice sînt mult mai complexe. În prezent tehnica înregistrării magnetice a sunetului permite obţinerea unor rezultate satisfăcătoare în orice condiţii, filmarea ridică însă probleme dificile, legate atît de tehnica filmării, cît şi de organizare, probleme pe care a trebuit să învăţăm să le rezolvăm.

Practic, realizarea documentelor ştiinţifice a cuprins două operaţiuni, fiecare cu gradul ei de dificultate, operaţiuni care ne-au ridicat o serie de probleme a căror rezolvare a necesitat destule căutări şi experimente.

Pornind la filmarea „jocurilor de învîrtit", ne-am gîndit în primul rînd la posibilitatea de transcriere grafică a lor. Pentru a putea atinge acest obiectiv am căutat ca în filmele pe care le facem dansurile să apară foarte clar[9].

Înregistrarea fenomenului, direct pe viu, este lucrul cel mai tentant şi este bine să cuprindem cu aparatul de luat vederi jocul în plină desfăşurare naturală. Vizionarea unui fragment de peliculă, pe care am fixat un astfel de moment, ne va introduce în atmosfera specifică şi ne va ajuta să înţelegem mai bine jocul atunci cînd îl vom studia în amănunt. Pentru transcrierea şi studierea propriu-zisă a dansului, imaginile luate pe mare ansamblu sînt practic inutilizabile[10].

În raport cu posibilităţile unghiului redus al aparatului de luat vederi, am rezolvat problema folosind pentru acoperirea necesităţilor noastre grupuri de cîte 4—6 perechi. În felul acesta am obţinut o imagine de ansamblu a jocului filmat şi în acelşi timp o claritate a mişcărilor dansatorilor. Complexitatea limbajului coregrafic, precum şi forma liberă a construcţiei compoziţionale a „jocurilor de învîrtit" ne-au determinat ca, pe lîngă procedeul amintit, să filmăm variantele şi pe cupluri, pentru a putea studia mai bine contribuţia fiecăruia, în parte, la aspectul general al jocului. Astfel am obţinut filmul unei variante de ansamblu

---

[9] Desigur filmul ştiinţific (în speţă pentru cercetarea dansului popular) nu poate satisface totdeauna pretenţiile esteticii cinematografice. Cercetătorul coregraf trebuie să-şi îndrepte atenţia în primul rînd asupra mecanismului intim al dansului respectiv şi în ultimă instanţă asupra realizării artistice a filmului respectiv.

[10] Există părerea că între dansul înregistrat pe viu (în cadrul ocaziei respective : horă, nuntă etc.) şi dansul înregistrat special pentru cercetare (transcrieri, analiză) ar fi o mare diferenţă. Credem că se comite o exagerare a acestor diferenţe deoarece jucătorii îşi construiesc jocul pe baza aceluiaşi fond de mijloace coregrafice. În ce priveşte calitatea interpretării (eliminarea crispării), ea depinde în mare măsură de priceperea cu care cercetătorul ştie să lucreze cu informatorii şi să surprindă momentele optime.

(uneori chiar două) a fiecărei „învîrtite", din repertoriul localității respective, și de la două la cinci variante, pe cupluri[11].

O altă problemă a constituit-o desfășurarea în timp a jocurilor. Se știe că în cadrul natural un „joc de învîrtit" poate dura pînă la 25—30 de minute. Înregistrarea integrală a unui astfel de variante ar reprezenta idealul, dar limitarea timpului de funcționare continuă (trei minute cît durează o bobină de peliculă) a aparatului de luat vederi de care dispunem face practic imposibilă realizarea acestui deziderat. Rezolvarea problemei s-a produs pe altă cale.

Observarea fenomenului ne-a relevat faptul că, în desfășurarea lui naturală, dansul respectiv nu urmează o linie continuă. Sînt momente de mare intensitate în cadrul cărora dansatorii etalează toată măiestria lor interpretativă și momente de relaxare care cuprind simple legănări pe pulsațiile ritmice ale melodiei. În aceste condiții am căutat să selecționăm, în vederea filmării, momentele de tensiune cele mai semnificative ale variantei respective, fără a influența, bineînțeles, succesiunea naturală a motivelor și frazelor coregrafice. Practica a dovedit că momentele de tensiune maximă, în cadrul cărora dansatorii concentrează întreaga lor măiestrie artistică, nu depășesc în general trei minute[12] (bineînțeles limitarea timpului este legată de resursele lor fizice).

Desigur, limitele posibilităților tehnice arătate, la care mai putem adăuga imposibilitatea realizării unor pelicule sonore, au făcut ca obiectivul nostru să nu poată fi rezolvat ideal. Cu toate aceste greutăți am reușit să concretizăm imagini ale jocurilor respective, iar rezultatele transcrierii grafice a filmelor sînt mai mult decît satisfăcătoare.

Operația de transpunere grafică a documentelor filmate a constituit în felul ei o premieră și s-a dovedit a fi dificilă în raport cu activitatea anterioară (notarea directă).

Vizionarea repetată a aceleiași variante, fixată pe peliculă, ne-a dat posibilitatea să surprindem elementele dansului — mișcări, atitudini etc.—în adevărata lor ipostază (și fără a fi trecute prin filtrul subiectiv al culegătorului). De aici s-au impus firesc necesitatea unei transpuneri grafice amănunțite și totodată fidelă a elementelor coregrafice, o mai mare exigență și în ultimă instanță o nouă metodologie.

De pildă se știe că oricare dans de perechi are caracter policinetic și că cea mai simplă variantă de cuplu îmbină două forme de exprimare coregrafică (una bărbătească și alta feminină), relativ independente. Notînd direct un dans de perechi, coreologii realizau numai un rînd grafic, care cuprindea de obicei linia coregrafică a unuia dintre parteneri (în multe cazuri un fel de sinteză), și separat unele variațiuni. S-a încercat și notarea pe două rînduri grafice, dar de cele mai multe ori și suprapunerea a fost făcută arbitrar. În cazul nostru situația s-a schimbat radical datorită posibilităților de concretizare grafică a mișcărilor fiecărui dansator în parte și de realizare a unei suprapuneri reale și exacte a liniilor coregrafice.

---

[11] Filmarea variantelor individuale trebuie să constituie o normă pentru cercetare, mai ales cînd este vorba de jocuri cu un înalt grad de dificultate tehnică.

[12] Varianta filmată astfel reprezintă un moment real și totodată concret al vieții jocului. Cercetarea (și reconstituirea) întregii vieți a jocului respectiv nu se poate realiza decît pe baza acestor momente fixate pe pelicula cinematografică și nu pe baza unor impresii de moment și amintiri.

În raport cu cele arătate operaţia propriu-zisă de transcriere s-a arătat a fi mult mai complexă, relevînd necesitatea unei noi orientări în interpretarea sistemului de notare.

Practic transcrierea fidelă a mişcărilor fiecărui dansator în parte s-a realizat în limitele numărului de semne existente deja în sistemul de notare al Institutului de etnografie şi folclor. S-a urmărit cu consecvenţă posibilitatea valorificării maxime în interpretarea semnelor, eliminînd de la bun început orice tendinţă de amplificare a numărului şi a grafiei lor.

În ceea ce priveşte organizarea partiturii coregrafice (suprapunerea rîndurilor corespondente) ne-am inspirat, pentru rezolvarea ei, din grafia sistemului muzical de notare. Rîndurile coregrafice corespondente au fost suprapuse sinoptic după modelul partiturii corale (sau orchestrale), realizîndu-se o coincidenţă perfectă a pulsaţiilor ritmice pe verticală.

Pentru a ilustra grafic corespondenţa dintre diferitele portative coregrafice din cadrul partiturii, a fost necesar să folosim unele semne ajutătoare (complementare), ca linia punctată (orizontală şi verticală) şi acolada. De asemenea a fost necesară precizarea semnificaţiei barelor simple şi duble.

Considerăm că eficienţa practică a unei astfel de partituri constă în cantitatea de informaţii pe care trebuie să ne-o prezinte în cuprinsul unei pagini (cît mai mult în spaţiul disponibil). În acest sens s-a căutat rezolvarea problemei, folosindu-se cît mai raţional spaţiul disponibil printr-o încadrare sistematică şi riguroasă a semnelor grafice în pagină.

În încheiere putem afirma că aplicarea consecventă a metodei prezentate a avut drept rezultat obţinerea unor documente autentice, adevărate partituri de mişcare, cu un înalt grad de exactitate ştiinţifică, documente care constituie baza cercetării asupra „jocurilor de învîrtit".

QUELQUES PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES SUR LA RECHERCHE DES «DANSES À PIROUETTES»

Dans l'état actuel de l'évolution folklorique choiégraphique, on cherche à réaliser un point de départ solide pour élaborer les études futures de synthèse.

A cet effet nous présentons dans notre étude quelques problèmes de méthodologie, liés à la recherche des «danses à pirouettes» de la Transylvanie.

L'étude se propose de discuter les points suivants :

1. Une courte présentation des études qui attestent la préoccupation pour le recueil et la recherche de cette catégorie de danses.
2. Le commencement des recherches systématiques des «danses à pirouettes» et l'intégration de ces préoccupations dans les conditions de l'étape respective.
3. Les buts et les étapes des recherches.

4. Sur le recueil du matériel chorégraphique à l'aide de la pellicule cinématographique :

a) Les avantages de la méthode cinématographique dans la recherche des danses sur la notation directe au moment du recueil.

b) Comment les documents cinématographiques ont été pratiquement réalisés.

5. La transposition graphique des danses filmées.

a) La mise en valeur au maximum du système de noter, pratiqué par les spécialistes de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore en ce qui concerne l'opération de notation graphique des «danses à pirouettes», recueillies à l'aide de la pellicule cinématographique.

b) La réalisation de certaines parties synoptiques en mouvement, possible seulement dans les conditions de la notation graphique des danses recueillies à l'aide de la pellicule cinématographique.

L'application soutenue de la méthode présentée a pour résultat d'avoir obtenu certains documents authentiques d'exactité scientifique, documents qui sont à la base de la recherche des «danses à pirouettes».

MATERIALE

GRĂDINĂRITUL ÎN MICROZONA ORŞOVA

GEORGETA MORARU-POPA

Studiul grădinăritului, al pomiculturii şi al viticulturii în zona Clisurii Dunării a fost abordat pentru prima dată în cadrul cercetărilor monografiei etnografice a Porţilor de Fier [1], dovedindu-se foarte interesant atît din punct de vedere etnografic, cît şi din punctul de vedere al istoriei economiei agricole tradiţionale româneşti. Datorită condiţiilor geografice specifice acestei zone [2], producţia de cereale nu a putut satisface necesităţile populaţiei, trebuind a fi completată cu produsele unor activităţi economice auxiliare. Printre acestea se numără şi grădinăritul, pomicultura şi viticultura, ocupaţii agricole secundare de străveche tradiţie în zonă [3].

Principala caracteristică a celor trei ocupaţii agricole auxiliare studiate de noi în Clisura Dunării o constituie practicarea lor conexă în gospodăriile din satele aflate în luncile afluenţilor Dunării din amonte de defileu. Din această cauză, grădina reprezintă una din principalele anexe economice, cu o mare pondere în viaţa economică a locuitorilor. Cele trei ocupaţii se împletesc atît de strîns încît în marea majoritate a cazurilor avem de-a face, de fapt, cu un tip de grădinărit agricol care reuneşte în cadrul fiecărei gospodării cultura legumelor, a pomilor fructiferi şi a viţei de vie, toate avînd drept scop satisfacerea necesităţilor economice zilnice ale localnicilor.

Microzona Orşova, care grupează oraşul Orşova cu satele din imediata apropiere a oraşului : Eşelniţa, Jupalnic, Tufări şi Coramnic, se încadrează organic în zona Clisurii Dunării, avînd caracteristice aceleaşi trăsături

---

[1] *Grădinăritul, pomicultura şi viticultura în microzona Orşova*, comunicare citită la Sesiunea ştiinţifică a colectivului de etnografie şi folclor al Monografiei „Porţile de Fier", decembrie 1968.

[2] V. Hilt, Gh. Dragu, L. Bodea şi E. Negrea, *Geografia agriculturii din sectorul văii Dunării cuprins între Baziaş—Socol şi Turnu-Severin—Hinova*, în „Analele Universităţii Bucureşti", seria Ştiinţele naturii, geologie-geografie, nr. 2, 1965, p. 141-149 — pe văile Dunării şi afluenţilor săi, ca şi în bazinete, sînt răspîndite solurile aluvionare, care au o mare importanţă economică pentru legumicultură, pomi fructiferi, viţă de vie, culturi cerealiere etc. Vezi şi Romulus Vulcănescu, *Agricultura în Clisura Dunării*, Craiova, 1967, Comunicări, seria etnografică, I, Academia Republicii Socialiste România, Grupul de cercetări complexe „Porţile de Fier".

[3] Alexandru Moisi, *Din Monografia Clisurii*, Oraviţa, 1938, p. 91, susţine vechimea acestor ocupaţii în Clisura Dunării încă din antichitate ; ele au cunoscut perioade de avînt şi decădere datorită împrejurărilor istorico-politice cărora populaţia a trebuit să le facă faţă.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 141–148, Bucureşti, 1971

generale amintite mai sus. În cercetările noastre ne-am oprit în special asupra acestei microzone deoarece am considerat-o a fi ilustrativă pentru studiul ocupaţiilor agricole auxiliare mai sus citate. La aceasta s-a adăugat şi faptul că, în cazul de faţă, avem de-a face cu fenomenul foarte interesant al evoluţiei şi transformării unor străvechi ocupaţii agricole săteşti în ocupaţii adoptate de gospodăria orăşenească.

În acest sens, ni s-a părut interesantă situaţia din oraşul Orşova, care pe drept cuvînt poate fi numit un oraş al grădinilor, cu rosturi economice similare grădinilor din satele microzonei. Studiind satele din jurul Orşovei şi chiar mai departe în Clisura Dunării, am putut surprinde marea lor asemănare; în ultimă instanţă, grădinile nu fac altceva decît să continue în cadrul oraşului, din toate punctele de vedere, tradiţia străvechilor ocupaţii agricole, anexe caracteristice economiei agricole a satelor româneşti din zonă, tradiţie adoptată şi de celelalte minorităţi naţionale din oraş.

Situaţia este similară nu numai în ceea ce priveşte practicarea în cadrul gospodăriei orăşeneşti a acestor ocupaţii ce folosesc tehnici şi unelte de muncă asemănătoare, ci şi în ceea ce priveşte tipul de gospodărie, amplasarea şi ponderea economică a grădinii în cadrul gospodăriilor.

De asemenea, am mai putut constata că influenţa nu s-a manifestat doar în sens unic, din direcţia sat-oraş, ci a fost de cele mai multe ori reciprocă. Influenţa oraşului asupra satului în această problemă a avut repercusiuni multiple asupra restructurării gospodăriei după un plan stabilit, asupra introducerii unor soiuri noi de pomi fructiferi, viţă de vie, fie pe linie administrativă [4], fie din iniţiativă particulară, şi mai nou asupra unor unelte de muncă.

Cu toate acestea, practicarea celor trei ocupaţii agricole auxiliare, atît în microzona Orşova cît şi în întreaga zonă a Clisurii Dunării, a păstrat în linii mari aceleaşi caracteristici, unitare, tradiţionale.

În Orşova, puţine sînt acele gospodării fără grădini. În ele se practică la un loc cultura legumelor şi zarzavaturilor, a pomilor fructiferi şi a viţei de vie, cu mici porţiuni de fîneaţă. Numărul gospodăriilor orşovene care deţin terenuri agricole poate fi indicat după cum urmează [5]:

— str. Republicii — 29 gospodării au teren agricol din totalul de 307;
— str. Traian — 45 gospodării au teren agricol din totalul de 245;
— str. Decebal — 46 gospodării au teren agricol din totalul de 260;
— str. 23 August — 19 gospodării au teren agricol din totalul de 212;
— str. Dunării — 14 gospodării au teren agricol din totalul de 115;
— str. Horea — 4 gospodării au teren agricol din totalul de 18;
— str. Dîlboca — 17 gospodării au teren agricol din totalul de 61;

---

[4] Idem, *op. cit.*, după părăsirea regiunii de către turci, treptat, s-a introdus cultivarea viţei de vie în mod raţional, îngrădindu-se grădinile şi plantîndu-se pomi de-a lungul drumurilor (p. 92). În cursul secolului al XIX-lea s-au introdus o serie de culturi noi; în ordinul episcopului de Vîrşeţ din 11 martie 1815, se cerea introducerea cartofului, iar în 20 iunie 1825 se îndemna populaţia la sădirea duzilor şi creşterea viermilor de mătase (p. 93).

[5] În această lucrare toate datele statistice au fost culese de tov. Ivan Ion Loghin, extrase din registrele consiliilor populare.

— str. Botoşani — 1 gospodării au teren agricol din totalul de 14;
— str. Moşna — 4 gospodării au teren agricol din totalul de 21;
— str. Cernei — 11 gospodării au teren agricol din totalul de 54.

În acest tabel nu sînt incluse decît gospodăriile cu teren agricol mare, fiind exceptate gospodăriile cu grădini mici, în care fiecare metru de teren este folosit la maximum pentru aprovizionarea localnicilor. Toate grădinile au o amplasare tipică în gospodărie. Înspre stradă se află casa cu *oborul* de flori, anume îngrijit şi despărţit uneori printr-o curte de păsări de grădina propriu-zisă aflată în spatele curţii.

După cum am mai subliniat, grădinile orşovene sînt în general mari, unele din ele neobişnuit de mari pentru o grădină de oraş. De exemplu, grădina casei de pe strada Decebal nr. 65, a lui Staicu Petre, are aproximativ 3000 m^2. Grădinile se diferenţiază în funcţie de întinderea proprietăţii şi de relieful zonei oraşului unde sînt amplasate gospodăriile. Astfel întîlnim grădini de întindere medie, cum sînt cele situate pe strada Dunării[6] sau în „Zăvoi"[7], cu forme topografice diferite prin parcelarea terenurilor, în funcţie de situaţia materială a proprietarilor şi mai ales de spaţiul destul de îngust al luncii Dunării în dreptul Orşovei. Un alt tip de grădină caracteristică oraşului este *cureaua*, îngustă de aproximativ 20 de metri, în schimb foarte lungă, căţărîndu-se pe dealurile din jurul Orşovei; cultivată cu legume, zarzavaturi, viţă de vie, porumb, pomi fructiferi, cîteodată terminîndu-se cu parcele de pădure, cum sînt unele grădini situate pe strada Decebal.

Marea majoritate a acestor grădini produc în scopul satisfacerii consumului individual, fără a se comercializa produsele. Foarte puţine produc pentru piaţă şi sînt amplasate în afara gospodăriei, pe un teren anume cumpărat[8], fiind destinate în principal culturii zarzavaturilor şi legumelor şi mai puţin pomilor fructiferi. Pentru aprovizionarea pieţii oraşului vin ţărani din satele mai îndepărtate: Bahna, Jidovciţa, Rogova, sau dinspre Vînju-Mare, Lugoj şi Moldova Nouă.

În satele din jurul Orşovei, din cauza terenului prielnic de la confluenţa Cernei cu Dunărea, majoritatea grădinilor se găsesc grupate în cadrul gospodăriilor din sate. Cîteva grădini se mai întîlnesc şi pe lîngă sălaşele risipite în hotarele satelor, apărute îndeosebi în ultimii ani datorită modificărilor pricinuite de demolările pentru lacul de acumulare. Astfel, în satul Tufări, pe valea Slătinicului, micile petice de pămînt din jurul sălaşelor, despădurite şi întreţinute cu multă trudă de localnici şi cunoscute sub numele de *grădini*, grupate în jurul *colibelor* (adăposturi temporare pentru vite), împrejmuite cu mărăcini, s-au transformat astăzi în gospodării cu locuinţe noi[9].

---

[6] Grădina casei lui Matiaş Ion, 64 ani, str. Dunării nr. 74—74a, are 26 m^2 × 34 m^2.

[7] Grădina casei lui Pîrvulescu Constantin, str. Republicii nr. 34, are 54 m^2 × 14,50 m^2.

[8] Caracteristică este grădina lui Rusu Gheorghe, situată în lunca Cernei, str. Decebal nr. 96, care produce în exclusivitate pentru piaţă, cu o suprafaţă de 9 200 m^2.

[9] Aceste grădini întîlnite la sălaşe au apărut în zonele unde terenul a fost neprielnic, cum sînt de exemplu satele din amonte de defileu care nu au teren agricol în lunca Dunării. De exemplu, grădinile de la sălaşele satului Plavişeviţa pot fi considerate caracteristice pentru practicarea unui grădinărit agricol în care cultura plantelor cerealiere se împleteşte cu cea a legumelor şi pomilor fructiferi, pe acelaşi teren agricol.

De asemenea, au mai existat cîteva grădini mari de zarzavaturi în lunca Cernei, la Jupalnic şi Tufări, exploatate pentru piaţă pe perioade scurte de timp.

De obicei fiecare gospodar cultivă în grădina casei sale, de la oraş sau de la sat, o gamă foarte variată de legume şi zarzavaturi, pentru consumul zilnic, începînd din primăvară pînă tîrziu toamna, cînd se recoltează pentru iarnă. Printre acestea se pot enumera : cartofii, *părădaiţa* (tomatele), fasolea (*pe băţ* sau *oloagă*), *kelerab*-ul (gulii), dovleceii, castraveţii, varza, *kel*-ul (varza creaţă), varza roşie, spanacul, sfecla albă şi roşie, ardeiul gras, *piparca* (ardeiul iute), vinetele, salata, ceapa, usturoiul, morcovii, păstîrnacul, ţelina, *mirodia* (pătrunjelul), mărarul, bamele, ridichile, cimbrul, macul, porumbul timpuriu pentru masă ; micii arbuşti : coacăzul, murul, măceşul, moşmonul, alunul, socul, agrişul ; multe flori.

Sarcina îngrijirii acestor grădini cade în seama femeilor, fiind totodată şi principala ocupaţie a pensionarilor, mai ales a celor din Orşova. Pregătirea grădinii se face de cele mai multe ori primăvara. Uneori toamna se sapă pămîntul circa 25 cm adîncime ca să *gereze*, să îngheţe. Primăvara, grădina se sapă de două ori, o dată cu ocazia împrăştierii îngrăşămintelor, iar a doua oară în momentul plantării răsadurilor. Îngrăşămintele folosite sînt naturale : gunoiul de grajd, gunoiul de iepuri, cenuşa de lemn. Pe măsură ce sînt împrăştiate, se sapă terenul. Grădinile de pe malul Dunării şi Cernei nu folosesc îngrăşămintele chimice.

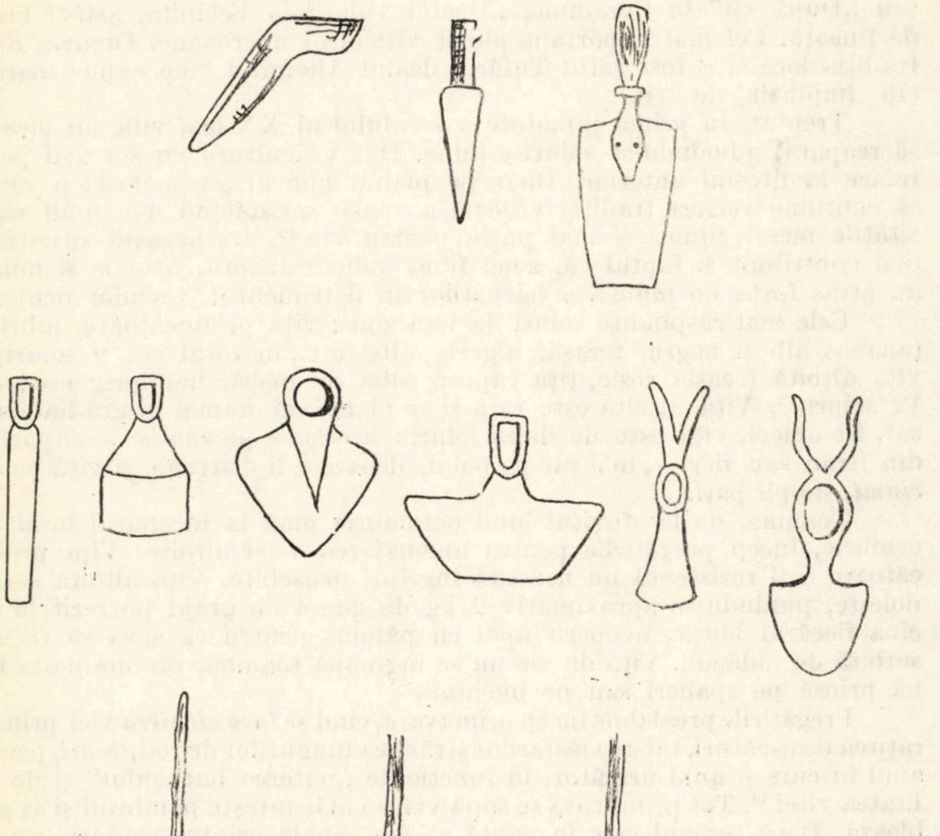
În prealabil sînt pregătite răsadurile. Din vreme se fac răsadniţe din bălegar, peste care se cerne *mraniţă* măruntă, în care se seamănă viitoarele legume. Cînd răsadurile au crescut, se scot cu o lopăţică curbă, specială, pentru ca rădăcinile să rămînă cu pămîntul din răsadniţă şi se plantează în grădină, făcîndu-se găuri cu un ţăruş din lemn. În general uneltele folosite în grădinărie sînt simple, constînd din diverse tipuri de săpăligi, sape şi hîrleţe (vezi planşa nr. I). Plantele sînt supravegheate îndeaproape, plivindu-se de buruieni. De obicei grădinile nu se udă decît în timp de secetă mare, terenul fiind umed în permanenţă.

Cultura pomilor fructiferi constituie o altă ocupaţie agricolă auxiliară a localnicilor [10]. Principalii pomi fructiferi sînt prunii, apoi merii, perii, caişii, zarzării, corcoduşii, vişinii, cireşii, gutuii, piersicii, duzii (iagozi), smochinii, nucii, castanii comestibili etc. Pomii fructiferi sînt răspîndiţi în grădini, încadrînd straturile de zarzavaturi, butucii de vie, porumbul. De altfel, îngrijirea pomilor este simplă : primăvara se sapă pămîntul în jurul pomilor şi se taie uscăturile ; foarte rar se stropesc.

Localnicii obişnuiesc să facă toamna, pe lîngă cunoscuta ţuică de prune, ţuică din corcoduşe, porumb, iagode, mere, cireşe, caise, precum şi o serie de vinuri din fructe : smochine, vişine, agrişe, căpşuni, mure, fructe de soc, măceşe, iagode, coacăze, poroambe etc. Nu lipseşte nici marmelada din roşii, mere, pere etc.

---

[10] Majoritatea livezilor se găsesc în perimetrele satelor, în continuarea grădinilor. În ultimii ani au început să se înmulţească şi la sălaşe. Suprafaţa livezilor cu pomi fructiferi reprezintă la Jupalnic : 51,01 ha din totalul suprafeţei satului de 445,69 ha ; Tufări : 22,50 ha din totalul de 448,22 ha ; Coramnic : 5,25 ha din totalul de 54,27 ha ; Eşelniţa — 15,33 ha. În lucrarea de faţă nu ne vom referi însă la aceste livezi, ci la cultura pomilor fructiferi din cadrul grădinilor gospodăriilor satelor microzonei.



PL. I — INSTRUMENTAR LEGUMICOL.

Regiunea Porţilor de Fier, cu localităţile Gura Văii, Vîrciorova, şi microzona Orşova, mai este cunoscută ca una din cele mai vechi zone viticole româneşti [11], distrusă în întregime de filoxeră la sfîrşitul secolului trecut. Se mai păstrează şi astăzi vechea toponimie viticolă: „Faţa viii" sau „După vii" în Coramnic, „Dealul viilor" la Eşelniţa, astăzi locuri de fîneaţă. Cel mai important punct viticol al microzonei Orşova, după tradiţia locală, a fost satul Tufări: dealul Alionului bine expus soarelui era împînzit de vii.

---

[11] I. C. Teodorescu, St. C. Teodorescu şi Gh. Mihalca, *Viţa de vie de-a lungul veacurilor*, Editura agro-silvică, Bucureşti, 1966, p. 121.

Treptat, în prima jumătate a secolului al XX-lea, viile au început să reapară, aducîndu-se soiuri străine. Dar viticultura nu s-a mai putut reface la nivelul anterior. Doar pe planul mic al gospodăriei a rămas să continue vechea tradiţie viticolă a zonei, satisfăcînd mai mult necesităţile mesei zilnice şi mai puţin pentru vin [12]. La această situaţie a mai contribuit şi faptul că, zona fiind industrializată, uzinele şi minele au atras forţa de muncă a bărbaţilor în detrimentul vechilor ocupaţii.

Cele mai răspîndite soiuri de viţă sînt: viţa producătoare, hibridă, (ananas alb şi negru, terasă, algeria albă etc., în total cca 9 soiuri) şi viţa altoită (ceasla roşie, ţîţa caprei, albă de masă, hamburg etc., cca 12 soiuri)[13]. Viţa altoită este rară şi se plantează numai în grădinile din sat. De obicei, viţa este de două feluri: *urcătoare* pe *spalier* — suporturi din lemn sau fier —, mai rar pe pomi, deoarece îi distruge, şi viţă pe *buciumi*, simpli pari.

Toamna, de la sfîrşitul lunii octombrie pînă la începutul lunii decembrie, încep pregătirile pentru amenajarea viţei altoite. Viţa producătoare mai rezistentă nu necesită îngrijiri deosebite. Viţa altoită se gunoieşte, punîndu-se aproximativ 2 kg de gunoi de grajd putrezit la răcina fiecărui butuc, acoperit apoi cu pămînt pentru ca seva să fie absorbită de rădăcini. Viţa de vie nu se îngroapă toamna, rămîne peste iarnă prinsă pe spalieri sau pe buciumi.

Pregătirile prealabile încep primăvara, cînd se face *cîrnirea* viei prin curăţirea de uscături, tăierea lăstarilor şi rărirea mugurilor de rod, *ochii*, pentru anul în curs şi anul următor, în funcţie de „puterea butucului" şi de calitatea viţei [14]. Tot primăvara se sapă via, se mărunţeşte pămîntul şi se greblează. Dacă terenul este în pantă se fac canale printre rînduri, pentru ca apa de ploaie să rămînă pe loc. Cînd via este pe buciumi se verifică rezistenţa parilor, sînt schimbaţi cei putreziţi şi se leagă cu curmeie de tei. De altfel, legatul viei se face de mai multe ori pe an, după cum cresc lăstarii, pentru a nu fi rupţi de vînt.

După un interval de cca două săptămîni de la primele lucrări, via este săpată, legată şi cîrnită din nou. A treia sapă, prăşitul, se face în luna iulie, cînd se cîrneşte iar. Între timp, via altoită se stropeşte cu o soluţie din piatră vînătă şi var, după fiecare ploaie, pentru a o feri de mană. Viţa producătoare nu se stropeşte.

---

[12] În ultimii ani a început să se extindă numărul viilor la sălaşe, cele mai multe găsindu-se astăzi tot la Tufări, pe dealul Alionului, reprezentînd 4,67 ha din totalul suprafeţei satului de 488,22 ha, proprietate a 74 de localnici, care posedă între 0,01 şi 0,25 ha. În celelalte sate suprafaţa viticolă este şi mai mică: în Jupalnic de 1,95 ha din totalul suprafeţei de 445,69 ha, constituie proprietatea a 34 de localnici, în Coramnic de 0,26 ha din 54,27 ha suprafaţa satului şi în Eşelniţa de 1,84 ha de vie. În privinţa viilor orşovene, acestea reprezintă 0,20 ha din suprafaţa oraşului, fiind situate în marginea Orşovei şi destinate atît consumului individual, cît şi comercializării. Dar, în lucrarea de faţă, nu ne vom referi la cultura viţei de vie de pe aceste suprafeţe, ci numai la aceea din cadrul grădinilor gospodăriilor microzonei.

[13] Informator Staicu Petre, 55 ani, din Orşova, str. Decebal nr. 65, originar din com. Siseşti, jud. Mehedinţi, 1967.

[14] Informator Mitariu Nicolae, 59 ani, satul Tufări, 1967.

În general instrumentarul viticol folosit în muncile din vie ține de inventarul agricol tradițional: *săpoiul* pentru prășit, hîrlețul (*arșău*, *hîrlete*) sau tîrnăcopul (*chilovița*) pentru desfundatul terenului, cosorul sau foarfeca de vie pentru tăiat cîrceii, ranga din fier pentru săpatul gropilor de buciumi[15] (planșa nr. II).

Culesul strugurilor are loc la sfîrșitul lunii septembrie sau în octombrie. Dat fiind că vița este puțină, culesul nu ține mult, strugurii sînt adunați în coșuri de nuiele și deșertați apoi în butoaie.

Printre sistemele de zdrobit strugurii și în general de vinificație, cîteva se impun atenției ca fiind dintre cele mai arhaice. De fapt, una din urmările distrugerii viilor de filoxeră și ale continuării tradiției viticole, în cadrul restrîns al gospodăriei, a fost păstrarea unui inventar viticol destul de rudimentar, cel industrial fiind rar folosit. De asemenea, multe din practicile viticole se aseamănă cu cele din podișul Mehedinți, vehiculate de localnicii originari din această zonă.

Între vechile sisteme de vinificație întîlnim procedeul zdrobirii strugurilor cu picioarele. Boabele cu ciorchinii (*cîrceii* sau *scalanii*) sînt puse într-un sac de pînză de 70—80 kg și sînt călcate cu picioarele într-un vas (*postavă*) de lemn. Mustul ce se aduna în postavă era vărsat în butoaie (*butii*)[16]. În acest scop se folosea înainte *pîlneiul* de lemn, cu o capacitate de 20 kg.

Un alt sistem străvechi de vinificație întîlnit este cel al *strușirii* sau *mojdirii* boabelor culese, într-un butoi sau într-o putină de lemn de aproximativ 16 kg, cu ajutorul unui *mai* din lemn sau cu o *ștircă*, o simplă bîtă cu crăcile retezate la vîrf (vezi planșa nr. II).

Într-un singur caz ni s-a menționat folosirea unei piese de lemn cu șurub din fier, construită de un localnic din Coramnic[17]. În ultimii 20—30 de ani au apărut *zdrobitoarele* sau *stroșitoarele*, cumpărate din comerț. Mai rar sînt folosite presele de fabrică.

Primul must se numește *rampaș*, de-abia al doilea poartă numele de vin. Vinul se lasă să fermenteze într-un vas mare, *streaz*, cca 8—14 sau 30 de zile, în funcție de calitatea viței. Apoi, vinul fiert este tras într-un butoi curat și afumat cu pucioasă în prealabil, unde este lăsat să fiarbă încă o perioadă de timp, după care este tras într-un alt butoi.

Ceea ce rămîne pe fundul vaselor, cunoscut sub numele de *borhot*, *boască* sau *comină*, este folosit la obținerea țuicii sau este pus din nou la presă pentru a fi scos *vinul al doilea*, *puterea ursului*. Vasul în care este pus borhotul se completează cu apă și este lăsat să fermenteze din nou cinsprezece zile, o lună de zile sau chiar mai mult. Reziduurile acestuia sînt transformate în țuică. În general, din 100 kg de comină ies aproximativ 15 kg de țuică tare.

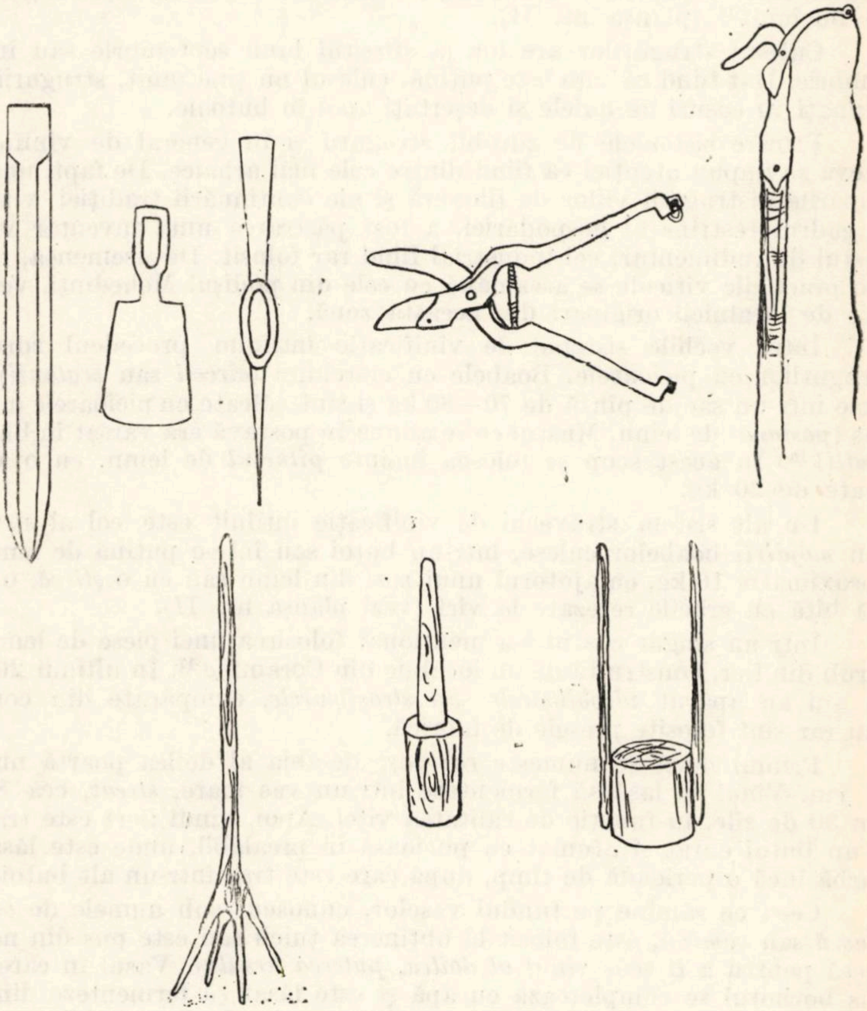
---

[15] În general inventarul viticol din zonă se încadrează în marea categorie a instrumentarului viticol tradițional românesc, fără a prezenta particularități distincte, vezi N. Al. Mironescu și P. Petrescu, *Cu privire la instrumentarul viticol tradițional*, în „Cibinium", 1966, p. 61—78.

[16] Informator Boroană Vasile, 90 ani, Tufări, 1967.

[17] Presa lui Orbulescu Dumitru din Coramnic, informator Bejan Mihai, 69 ani, Coramnic, 1967.

Am considerat interesant de semnalat acest tip de grădinărit practicat în microzona Orşova dat fiind că în literatura de specialitate românească nu-l găsim abordat, deşi reprezintă un domeniu al activităţilor agricole



PL. II — INSTRUMENTAR VITICOL.

auxiliare păstrător al unor străvechi tehnici şi unelte de muncă tradiţionale, general răspîndite pe teritoriul României. Studiul acestor ocupaţii agricole auxiliare ne-ar putea ajuta mult la lămurirea unor probleme mai puţin cunoscute din istoria agriculturii la români.

CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN R. F. A GERMANIEI

ION VLĂDUȚIU

În cadrul schimburilor de experienţă ce au loc pe tărîm ştiinţific între institutele de specialitate din ţara noastră şi cele din R.F. a Germaniei am efectuat în cursul lunii octombrie 1970 o călătorie de studii la Bonn.

Scopul nemijlocit al acestei călătorii a constat în realizarea unui schimb de opinii cu privire la principiile de bază ale Atlasului etnografic, la modalităţile de culegere şi cartografiere a materialelor etnografice, la metodele de realizare tehnică a atlaselor etnografice, precum şi în cunoaşterea experienţei înfăptuirii Atlasului etnografic german. Este important să relevăm faptul că în cadrul institutului de la Bonn se realizează nu numai Atlasul etnografic german, ci, parţial, şi Atlasul etnografic al Europei, ceea ce a prilejuit pentru cercetătorii săi ştiinţifici dobîndirea unei vaste şi bogate experienţe în probleme privind alcătuirea atlaselor etnografice. Am urmărit, totodată, să cunoaştem problematica actuală de cercetare în domeniul etnografiei şi de asemenea muzeele de specialitate.

Schimbul de păreri efectuate, ca şi studiile făcute cuprind o sferă de probleme mult mai amplă decît cele legate nemijlocit de înfăptuirea atlaselor etnografice. Acest lucru a fost posibil datorită primirii colegiale călduroase şi atenţiei cu totul deosebite din partea profesorului Mattheas Zender, directorul Institutului de etnografie de la Bonn. De aceea vom înfăţişa şi unele aspecte ale activităţii etnografice la Bonn alături de problemele referitoare la atlasele etnografice şi cele privind muzeele şi locurile vizitate.

Activitatea etnografică şi folclorică se desfăşoară la Bonn în cadrul Universităţii, care are un institut pentru istoria landului renan (*Institut für Geschichtliche Landeskunde des Rheinlandes an der Universität Bonn*), cu trei secţii : una de istorie, una de lingvistică şi filologie şi una *de etnografie* (Volkskunde), al cărei conducător este prof. Mattheas Zender. Sub îndrumarea ştiinţifică nemijlocită a acesteia se află *Volkskundliche Arbeitsstelle des Landschafts verbandes Rheinland* în cadrul căruia o activitate susţinută o desfăşoară Dr. H. Simons. Ca unitate independentă, cu bibliotecă de specialitate proprie, dar sub aceeaşi îndrumare ştiinţifică a prof. M. Zender şi cu aceeaşi tematică de cercetare ca Institutul de etnografie este şi *Volkskundliches Seminar der Universität Bonn.* Tot în cadrul institutului se realizează şi *Atlasul etnografic german*, în principal de către Dr. G. Gröber şi H. Hannisch, cu colaboratori externi, sub conducerea prof. M. Zender.

Una din caracteristicile activităţii de cercetare a instituţiilor etnografice de la Bonn constă în faptul că ele se circumscriu în provincia istorico-etnografică a Rinului, depăşind în unele cazuri hotarele administrative ale actualului land renan. Numai unele teme care sînt incluse în Atlasul etnografic german au o sferă mai largă de cuprindere, incluzînd regiuni locuite de germani în anii 1929—1935, cînd s-au efectuat culegerile respective de materiale. O altă caracteristică constă în aceea că cele trei instituţii au o tematică unitară, în sensul că sînt coordonate unitar; fiecare însă desfăşoară o activitate cu specific propriu: seminarul — dezbateri pe marginea descoperirilor făcute în cursul campaniilor de cercetare concretă pe teren, *Volkskundliche Arbeitsstelle* — dezbateri pe probleme legate de cultura populară contemporană, iar institutul — cercetare propriu-zisă.

Tematica de cercetare ştiinţifică a institutului este axată pe teme de cultură populară tradiţională.

Aceste cercetări se realizează în principal pe bază de documente istorice şi lucrări din secolele trecute ce cuprind mărturii cu caracter etnografic. De asemenea, se efectuează şi cercetări concrete de teren în sate unde, pe baza informaţiilor primite de la corespondenţi, se mai păstrează aspecte de cultură populară tradiţională. De pildă, în anul 1970 s-a înfăptuit o asemenea investigaţie concretă cu cercetători de la institut şi studenţi ai seminarului etnografic într-un sat în care s-a mai menţinut tehnica tradiţională a olăritului.

Problemele de cultură populară contemporană sînt studiate în principal în cadrul lui Volkskundliche Arbeitsstelle. Acest birou de studii are ca preocupare de bază cercetarea culturii populare cu scopul nemijlocit de a îndruma întreaga activitate culturală în mediul rural al landului renan, precum şi activitatea muzeelor de etnografie. De fapt etnografia este privită ca mijloc de a orienta şi îmbogăţi viaţa culturală de astăzi, de a o moderniza.

Se realizează astfel o strînsă legătură între acţiunile de cercetare şi acţiunile aplicative, pe planul vieţii culturale contemporane. În cadrul aceluiaşi birou de lucru se înfăptuieşte o strînsă legătură şi cu activitatea muzeistică, care în landul renan este îndrumată de Muzeul în aer liber din *Kommarn.* Ne-a impresionat în mod deosebit faptul că aici am găsit adunate numeroase documente, constînd din texte, albume, fotografii etc., care reflectă aspecte ale activităţii culturale din diverse sate ale landului şi care constituie adevărate dovezi privind actul de cultură contemporan. Acest birou de lucru etnografic îndrumă în mod direct şi realizarea în vederea publicării a monografiilor săteşti. Sub îndrumarea lui Volkskundliche Arbeitsstelle, îşi desfăşoară activitatea etnografică şi folclorică peste 200 de colaboratori obşteşti din mediul rural, în principal intelectuali. Ei sînt reuniţi într-o Asociaţie de etnografie şi folclor. În condiţiile concrete din landul renan, depistarea aspectelor tradiţionale de cultură populară se înfăptuieşte prin corespondenţă, cu ajutorul acestor iubitori ai etnografiei şi folclorului, după care cercetătorul le studiază la faţa locului.

Menţionăm de asemenea că, pe plan teoretic, au loc ample dezbateri asupra obiectului etnografiei. În afara cercetătorilor în mare număr, care privesc obiectul etnografiei în sensul larg, clasic, există şi cercetători care pun sub semnul îndoielii însuşi domeniul etnografiei, necesitatea acestor cercetări. În legătură cu aceasta vom reveni, prezentînd un comentariu mai amplu pe marginea acestor probleme.

După cum am amintit, în cadrul institutului de la Bonn, se desfăşoară munca de realizare a Atlasului etnografic german. Este important să subliniem de la bun început faptul că trebuie să distingem două etape esenţiale în realizarea acestui atlas : prima etapă desfăşurată în anii 1929—1935, cînd pe baza chestionarelor întocmite s-a acumulat un imens material documentar de arhivă, şi a doua etapă, din 1965 pînă în prezent, cînd pe bază de noi chestionare se adună şi se prelucrează materiale etnografice pe diverse aspecte de cultură populară tradiţională, precum şi unele aspecte ale vieţii populare în prezent. Ca urmare a acestei stări de fapt, materialele pentru Atlasul etnografic german au fost culese pe bază de chestionare, pe care le-am putea numi seria veche (1929—1935) şi seria nouă (1965—1970).

Referindu-ne la principiile de bază care stau la temeiul Atlasului etnografic german, trebuie reţinut faptul că Atlasul a fost conceput în aşa fel încît să înfăţişeze aspectele principale ale culturii populare materiale şi spirituale, deci un criteriu selectiv şi nu exhaustiv. În chestionarele din 1929—1935, care totalizează 243 de întrebări, au fost incluse numai întrebări care dau răspunsuri cartografiabile, pe un aspect sau altul de cultură populară. Aceste chestionare au fost trimise în fiecare al treilea sat unde exista o şcoală. Satul în care urma să se completeze chestionarul a fost hotărît de directorul şcolii, iar completarea nemijlocită au realizat-o profesorii de la şcoala respectivă. Răspunsurile primite, în număr de peste 20 000 de chestionare, constituie o impresionantă arhivă asupra culturii populare germane tradiţionale, de o excepţională valoare ştiinţifică.

Acest tezaur de materiale etnografice este amplu valorificat de cercetătorii care lucrează la problemele Atlasului etnografic german, alcătuind hărţi însoţite de ample comentarii ştiinţifice. Pînă în prezent s-au publicat peste 50 asemenea hărţi cu patru mari volume de comentarii ştiinţifice, pe marginea temelor cuprinse pe hărţi. Prelucrarea materialelor şi elaborarea hărţilor se face plecîndu-se de la fiecare întrebare a chestionarului respectiv.

Aş remarca tehnica deosebită pe care au atins-o colegii germani în precizia cu care transpun pe hartă răspîndirea geografică a fenomenelor etnografice şi folclorice.

O amplă activitate se desfăşoară în prezent prin cele cinci noi chestionare, alcătuite în cadrul Institutului şi care se realizează pe baza aceleiaşi metode de folosire a corespondenţilor. Se au în vedere îndeosebi problemele de cultură materială. Unele rezultate au şi fost deja publicate (asupra practicării agriculturii, de către prof. G. Wiegelmann).

Un chestionar deosebit de interesant este cel referitor la viaţa populară în prezent, pentru realizarea căruia se cere completarea chestionarului de către cinci informatori.

Ca principii de bază ale noii serii menţionăm : se are grijă ca să fie incluse întrebări referitoare la aspecte ce vor fi reprezentate în Atlasul etnografic al Europei ; se includ în principal aspecte care dispar din cultura populară actuală ; se acordă atenţie deosebită sincroniei, fără accent pe diacronie. De asemenea întrebările sînt axate pe tehnica fenomenului etnografic, nu întotdeauna pe cauzalitate. Se are o grijă deosebită de asemenea pentru ca să se acumuleze materiale etnografice şi folclorice *comparabile* din aceeaşi perioadă de timp.

Realizarea Atlasului etnografic german este în plină desfăşurare şi rezultatele obţinute pînă în prezent sînt extrem de grăitoare. Experienţa acumulată este completată cu cea în curs de perfectare la Atlasul etnografic al Europei, operă la care îşi aduc contribuţia un număr mare de specialişti din numeroase ţări europene. De altfel, după Zagreb, Bonn-ul a găzduit în 1968 cea de-a doua reuniune ştiinţifică internaţională consacrată problemelor Atlasului etnografic al Europei, urmată în 1970 de conferinţa internaţională, pe aceeaşi temă, de la Helsinki.

În cursul acestei călătorii am avut prilejul să cunosc de asemenea monumente de artă şi cultură, muzee. Aş releva bogăţia de materiale arheologice şi istorice pe care le deţine Landesmuseum din Bonn, multitudinea obiectelor de artă de la muzeele de specialitate din această localitate şi, fireşte, şi casa natală a lui Bethoveen, care este un adevărat loc de pelerinaj cultural în oraşul Bonn.

În cursul călătoriei efectuate în zona Koblenz—Saar—Bad—Kreuznach — Bad Münster, am avut prilejul să cunosc mai bine unele aspecte de tradiţională cultură populară germană, primind ample explicaţii de la Dr. Fellemberg şi profesorul Mattheas Zender.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Muzica populară românească este azi cunoscută şi apreciată pe toate meridianele. I-au răspîndit faima numeroase formaţii folclorice de cîntece şi dansuri, orchestre de muzică populară, cîntăreţi şi instrumentişti, emisiunile de radio, filmul şi înregistrările pe disc. Prezenţa lăutarilor noştri în multe din marile capitale ale lumii cunoaşte, după cum se ştie, o tradiţie îndelundată, veche de mai multe veacuri. Nu o dată solii artei noastre populare au cucerit primele locuri la festivaluri şi concursuri internaţionale de prestigiu şi nu o dată filme sau discuri cu folclor românesc au fost încununate cu înalte premii.

Nu este aşadar de mirare că primim cînd şi cînd discuri înregistrate de la cunoscuţi interpreţi ai muzicii noastre populare, scoase de diferite case editoare de peste hotare. Din păcate, ele nu corespund întotdeauna aşteptărilor. Dovedind un slab simţ de răspundere atît faţă de repertoriul muzical pe care-l imprimă, cît şi în ceea ce priveşte acurateţea execuţiei, unii dintre muzicanţii noştri nu slujesc în măsura capacităţii lor cîntecul popular românesc. Li se alătură uneori lipsa de documentare a editorului, ceea ce scade încă valoarea discurilor puse în circulaţie. Este cazul celor două discuri de muzică populară românească la care mă refer în cele ce urmează.

Feurige Klänge vom Balkan

1. *Feurige Klänge vom Balkan.* Es singt : Ileana Săraroiu. Es spielt : Das Orchester Nicu Stănescu (Nicu Stănescu — Violine, Damian Luca — Nai, Zoltan Natyi — Klarinette, Niculae Vişan – Zymbal, Gaston Ursu

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 153–166, Bucureşti, 1971

— Piano, Chiriac Virgil — Bass, Ion Cristinoiu — Schlagzeug)*. Europa E 329 (Stereo auch Mono abspielbar).

Un disc care se impune în primul rînd prin calitatea superioară a captării şi gravurii sonore, înfăptuită de Miller International Schallplaten GmbH (Quickborn bei Hamburg), ca şi prin cîteva piese de valoare, executate într-o înaltă ţinută artistică. Citez în prim plan „Cîntecul lui Corbea" într-o magnifică interpretare a talentatului ţambalagiu bucureştean Nicolae Vişan. Virtuozitatea se îmbină la el în chip fericit cu o rară sensibilitate artistică şi cu un fin simţ al nuanţelor. În prelucrarea sa bătrîna baladă devine o valoroasă piesă populară concertantă. Îi urmează o horă „de concert", cum se spune. Virtuozitatea uluitoare a instrumentistului ascunde caracterul ieftin al acestei creaţii lăutăreşti, plăsmuite anume în scopul de a prilejui etalarea unei tehnici ieşite din comun. Muzicalitatea deosebită cu care e înzestrat Vişan, sonorităţile bogate şi colorate pe care ştie să le ceară instrumentului, lovindu-i strunele nu numai cu capătul vătuit al ciocanelor, ci şi cu lemnul subţire al baghetelor, abia atingînd cîte o coardă cu degetul şi lovind-o concomitent foarte uşor cu ciocanul, cîntînd deodată cu trei sau cu patru ciocane ori ciupind strunele cu degetele, ca şi variaţiile meşteşugite cu care împodobeşte tema prea des cîntatului „La cules de cucuruz", ne fac să trecem cu vederea melodica simplistă a acestui cîntec pseudofolcloric. Menţionez apoi acurateţa execuţiei lui Damian Luca, unul din cei mai de seamă naişti ai zilelor noastre. El cîntă frumos şi cu convingere cele două puncte care-i revin ca solist în economia discului, fiecare alcătuit din îngemănarea a cîte două piese : „Munte, munte, brad frumos — Sîrba lui Buică" şi „Drag mi-e să trăiesc pe lume — Sîrba fetiţelor". Naiul apare şi în „Sîrba Bălăşica", ingînîndu-se neplăcut cu vioara lui Nicu Stănescu. Era mult mai bine să fi fost lăsat singur ori piesa să fi fost încredinţată doar viorii. Şi „Ciocîrlia", penultima pe disc, prezintă conlucrarea nai—vioară. Din nefericire, maestrul Stănescu nu a fost într-o zi prea bună şi calitatea artistică a imprimării suferă.

Formaţia muzicală de sub ascultarea lui Nicu Stănescu este o orchestră de „café-concert" tipică. Îi tulbură unitatea şi o încurcă bateria, mînuită cu mare zel de Ion Cristinoiu, un talentat muzician. Dacă la jocul „Geamparalele din Dobrogea" şi într-un fel la „Breaza de la Comarnic" bateria îşi poate găsi, cu indulgenţă, oarecare justificare, la celelalte piese se potriveşte ca nuca în perete ! Din păcate, bateria îşi face simţită prezenţa la mai toate piesele gravate pe disc, împrumutîndu-le un vădit caracter de vulgaritate. Bate la „Căluşarii olteneşti", la „Sîrba Bălăşica", la „Izvoraş cu apă rece", la „Aseară ţi-am luat basma", bate vîrtos la „Învîrtita şi Lugojana", la o suită de jocuri transilvănene etc. Bine că cel puţin pe Vişan l-a lăsat în pace !

Vulgară este pe alocurea şi interpretarea solistei, îndeobşte cînd, în decursul unor interludii instrumentale, se dezlănţuie în interjecţii ca „Zi-i mă !", „Uite-aşa !", „Brrrrr, hop, hop !" şi alte artificii de artificial „antren". Nici repertoriul pe care l-a înregistrat pe disc nu este de soi. De ce vulgarul „Vecină, dragă vecină" sau discutata „Sanie cu zurgălăi" (creaţia compozitorului Richard Stein)? De ce apoi „Geampara, geampara" — o singură geampara în programul discului nu era oare suficient? Aceasta este o „făcătură", cum atît de plastic sînt numite pseudocreaţiile folclorice care de la o vreme încoace tind să înlocuiască cîntecul popular autentic. Sînt produse artizanale artificiale, de minimă valoare, dacă nu de-a dreptul proaste. Aci este „făcută" poezia, într-un metru străin de structura celui popular, spre a permite cîntarea cu vorbe a unui joc de factură instrumentală (a cărei autenticitate rămîne şi ea sub semnul întrebării). În plus solista nu a înţeles textul, cu rezonanţe orientale, care vorbeşte despre dansul în bătaia „daulelor" şi „dairelelor". „Dailale" cîntă dînsa ! Se ridică întrebarea : cum poţi interpreta o poezie al cărei tîlc nu-l pricepi?

---

* Am îndreptat numele scrise greşit : Sărăroin, Virgilia, Jon Christinoin. După cum se vede, toate instrumentele sînt date cu numele lor german, afară de nai. Era de dorit, deci, ca şi acestuia să i se spună, pe nemţeşte, „Pansflöte". S-ar fi evitat astfel posibile confuzii, de vreme ce fluierul tipic al muzicii clasice arabe se numeşte şi el „nai".

Cîntăreţii de muzică populară care au privilegiul să cînte peste hotare trebuie să ştie, în primul rînd, că publicul nu înţelege ce spun vorbele cîntecelor. Aşa fiind, ei trebuie să aleagă cîntece a căror frumuseţe şi bogăţie melodică să suplinească neînţelegerea poeziilor.

Titlurile pieselor înregistrate pe cele două feţe ale discului, dincolo de nenumărate greşeli de ortografie, cuprind supărătoare inexactităţi. Vina o poartă interpreţii, care au indicat titlurile şi au dat desluşiri în legătură cu conţinutul pieselor respective. O învîrtită „de ascultat" din repertoriul lui Traian Lăscuţ-Făgărăşanu, cîntată de clarinetist, este botezată „Purtata bănăţeană" (parcă în Banat s-ar juca „Purtate" !), iar balada lui Corbea este numită „Doină oltenească". Subtitlul explicativ în limba germană ne învaţă că e vorba de „Turma pierdută" (Die verlorene Herde). Vişan ştie bine că nu e vorba de celebra povestire muzicală a păcurarului care-şi caută oile pierdute, ci de un „cîntec bătrînesc", cum se spune în popor, de o baladă. „Căluşarii olteneşti" au ca subtitlu „Die Männer am Oltineia" (sic !), adică „Bărbaţii pe Oltineia", de parcă „Oltineia" ar fi un rîu oarecare ! Mă opresc aci, deşi ar mai fi de spus despre titluri.

După numele cu care a fost botezat discul „Înfocate răsunete din Balcani" s-ar putea crede că redactorul e slab la geografie. România în Balcani?! Prezentatorul discului, rămas anonim, ştie însă ce spune şi vorbeşte fără ocol... despre Bulgaria, despre poporul bulgar şi despre folclorul bulgăresc. Nici o iotă despre apartenenţa etnică a pieselor înscrise pe cele două feţe ale discului !

Informaţiile care ni se dau despre folclorul bulgăresc, tipărite pe plic, sînt tot atît de precise şi de pline de învăţăminte ca şi titlurile de care a fost vorba ceva mai sus. Naiul este un fluier (evident bulgăresc) „al cărui glas răguşit evocă imaginea unui păstor căruia îi este dor de drăguţă", „Gödulka" [gadulka] este o mandolină (cînd de fapt e vioară), iar „Töpen" un soi deosebit de timpan (cînd „tăpanul" vecinilor noştri de la miazăzi este o tobă mare, cu o membrană bătută cu o bucată de lemn, iar cealaltă cu o nuia, aidoma cu „daulul" muzicanţilor turco-tătari din Dobrogea). După alte informaţii tot atît de docte, prezentatorul încheie cu convingere arătînd că stilul de cîntare bisericească specific bulgărească colorează muzica populară, „dîndu-i acea atracţie stranie specifică, pe care o veţi simţi de îndată pe acest disc Europa. Vă dorim multă plăcere".

Cu asemenea învăţăminte năstruşnice, fără un cuvinţel din care să reiasă că e vorba de muzică populară românească, interpretată de muzicanţi români, cu un titlu derutant, amatorul de muzică populară care cumpără discul — dacă nu cumva are cunoştinţe de limba română sau dacă nu are habar de folclorul românesc — va fi convins că ascultă . . . un disc de muzică bulgărească.

Cu toată urarea prezentatorului, discul de faţă nu ne-a făcut nici o plăcere!

2. *A travers la Roumanie... avec Nicuşor Predescu — Petre Alexandru et Orchestra de muzică populară românească. Chant*: *Ana Piuaru.* Typic G 33.37, Mono-Stéréo Compatible. Editions J. Garzon, Paris.

A TRAVERS la ROUMANIE...

Alt disc de muzică populară românească editat peste hotare, şi acesta înregistrat de la o mică formaţie de lăutari români aflată acolo. Fotografia frumos colorată de pe plicul discului ne îngăduie să deslușim cu exactitate componenţa orchestrei: două viori, nai, acordeon, ţambal, pian şi contrabas.

Prezentarea (nesemnată) tipărită pe cealaltă parte a plicului, în limbile română şi franceză, este concisă. Ni se spune că ,,muzica populară românească a găsit o excelentă interpretare în persoana artiştilor Nicuşor Predescu şi Petre Alexandru''. Aceştia au debutat de tineri, iar ulterior şi-au alcătuit orchestre ,,cu care au făcut lungi turnee în România şi străinătate''. Discul reuneşte ,,calităţile artistice şi de lungă experienţă a celor doi artişti, excelenţi interpreţi ai muzicii populare româneşti''.

Muzicanţii noştri populari trimişi să cînte peste hotare trebuie să acţioneze ca soli ai bogatului şi frumosului nostru folclor. Ei trebuie să-şi alcătuiască un repertoriu valoros, bogat şi variat, pe care să-l interpreteze cu o înaltă exigenţă artistică. Şi dacă atunci cînd cîntă în restaurantele în care sînt angajaţi se pot trece eventual cu vederea unele mărunte deficienţe, în momentul cînd sînt pe cale să cînte la radio sau la televiziune ei trebuie să se silească să dea întregul lor randament artistic. Cu atît mai vîrtos cînd imprimă un disc, de vreme ce acesta constituie un document sonor al activităţii lor profesionale.

Nicuşor Predescu este unul din cei mai de seamă lăutari de oraş ai zilelor noastre. Înzestrat cu mult talent, el deţine un bogat repertoriu de muzică populară şi de ,,café-concert''. Un disc interpretat de dînsul şi de o formaţie sub ascultarea sa poate să dea o imagine optimă atît asupra repertoriului muzical, cît şi asupra înaltului meşteşug al vestiţilor noştri lăutari. Din păcate discul de faţă este departe de a răspunde acestui deziderat: repertoriul este unilateral, iar interpretarea modestă. Să mă explic.

Discul cuprinde cu totul 18 piese, unele îngemănate în suite de cîte două. Cinci din ele sînt cîntate din acordeon, trei de orchestră, iar cîte două din nai, ţambal şi vioară; li se alătură patru cîntate de solistă. Nicuşor Predescu care trebuia să fie bine prezent în programul înregistrat pe disc a cedat locul celorlalţi, îndeobşte acordeonistului. El cîntă corect, dar fără suficientă căldură pare-se două jocuri: ,,Hora ploieştenilor" şi o ,,Sîrbă de concert", dacă nu cumva una din ele este cîntată de celălalt viorist: Petre Alexandru. Piesele nu sînt faimoase şi nu prilejuiesc o realizare artistică înaltă, cum am fi dorit. Mişu Predescu, acordeonistul formaţiei, cîntă în schimb, în chip de solist, cinci piese, toate din repertoriul lăutăresc — ,,ţigănesc" sau ,,de mahala" cum i se mai spune. El cîntă un joc ,,ţigănesc" şi ,,Hora din Piteşti", cîntecul ,,Neculai, Neculăiţă", un mănunchi de ,,Melodii lăutăreşti" şi o ,,Horă de concert". S-ar fi cuvenit ca numele lui să figureze pe disc, întrucît el cîntă cel mai mare număr de piese. Le cîntă frumos, cu participare, în cel mai autentic stil al genului. Cele două melodii cîntate cu multă acurateţă de ţambalagiul Gh. Radu (nici numele lui nu figurează pe disc!), ,,Cîntec de dragoste" şi ,,Sîrba florăreselor", fac parte din aceeaşi categorie folclorică, ca de altmintrelea şi hora cîntată de Nicuşor Predescu, ,,Sîrba muntenească" cîntată din nai sau cîntecul ,,Pe uliţa armenească", cîntat de solistă. Această abundenţă de piese aparţinînd aceluiaşi gen suburban, tipic lăutăresc, atrage după sine uniformitate şi monotonie. Variaţia pe care o aduc cîntecele Anei Piuaru (,,Asta e Moldova mea", ,,Pandelaşul" şi ,,Trandafir de la Moldova"), la care se adaugă ,,Căluşarii şi Brîul" şi ,,Periniţa" în interpretarea orchestrei, nu schimbă echilibrul, care atîrnă prea mult în favoarea celorlalte piese.

Const. Urlăţeanu (pe care de asemenea l-am cunoscut din fotografie) este un naist modest. În interpretarea lui, cîntecul pseudofolcloric ,,La cules de cucuruz", despre care am mai pomenit, apare în toată nuditatea sărăciei sale melodice. Schematică şi cu numeroase deficienţe tehnice este şi ,,Sîrba muntenească" care urmează, cîntată de acelaşi interpret, mult mai bun fluieraş decît naist.

O ultimă observaţie: trei din piesele cîntate din acordeon de Mişu Predescu sînt cu acompaniament de pian (la pian, după cîte am aflat, a cîntat un muzicant francez). Mărturisesc că nu am priceput de ce solistul nu a fost acompaniat de întreaga orchestră, ca pentru primele două piese ale discului. Dacă s-a căutat un acompaniament simplu, care să nu încarce prea mult melodia solistului — deşi cu o asemenea orchestră mică nu prea poate fi vorba de aşa ceva —, era mult mai indicat să se fi recurs la ţambal şi la contrabas. Acordeon solo, ţambal şi contrabas cu coardele ciupite, iată un trio demn de a fi reţinut!

Închei cu regretul că s-a pus în circulaţie un disc mediocru cînd putea fi editat, cu ajutorul aceloraşi interpreţi, un disc excelent.

3. *Muzika i Tradicija. Pesme i igre naroda Jugoslavije.* Alegerea exemplelor şi note de Dragoslav Dević, lector la Academia de Muzică din Belgrad, RB Produkcija Gramofonskih Ploča LPV 190. Vol. 1. Text explicativ în limbile sîrbo-croată, engleză, franceză, germană şi rusă (4 pagini).

Iată un disc remarcabil, care ne înfăţişează sugestiv o parte din bogata zestre folclorică a popoarelor Iugoslaviei. Sînt cu totul 19 piese alese cu pricepere şi foarte bine înregistrate. Interpretarea lor este rigu-

MUZIKA I TRADICIJA

ros autentică, de înaltă ţinută artistică, iar executanţii sînt oameni din popor din diferite colţuri ale ţării.

Folclorul obiceiurilor este reprezentat de un cîntec de nuntă din Macedonia, un cîntec de sapă şi un cîntec de seceriş din Serbia şi de două cîntece de şezătoare din Serbia şi Macedonia. Vestitele cîntări epice ale guslarilor sînt reprezentate de două fragmente epice din Kosmet şi Turcima. Celelalte piese sînt cîntece şi dansuri.

Discul prilejuieşte observarea atît de interesantelor diafonii ale popoarelor iugoslave. Întîlnim exemple peste fire de interesante din Serbia, Dalmaţia, Macedonia şi Bosnia. Diferitele tipuri de diafonii se împart, în mare, în două categorii, denumite de cîntăreţi ,,dugački glas" (glas prelung) şi ,,kratki glas" (glas scurt). Cîntarea la două voci cunoaşte aci forme armonice care pun în discuţie însăşi esenţa ideii de consonanţă şi disonanţă. Şiruri lungi de intervale disonante, cadenţe făcute pe interval armonic de secundă sînt aci deosebit de fireşti.

Creaţiile folclorului rural se caracterizează îndeobşte prin ambitus mic, micro-intervale (,,netemperate") şi forme arhitecturale deosebit de concise. În opoziţie cu acestea, cîntecul popular orăşenesc prezintă ambitus mai larg şi melostrofe dezvoltate, alcătuite din mai multe secţiuni melodice. Se remarcă aici cîntecele ,,sevdalinke", cu pronunţat caracter oriental, ale Bosniei. Discul ne înfăţişează un asemenea interesant cîntec din Saraievo : solistul îşi acompaniază glasul cu un ,,saz", instrument cu coarde ciupite de obîrşie orientală.

Discul ne aduce glasul cîtorva instrumente din bogatul patrimoniu iugoslav. Se cîntă aici, ca la noi, din frunză (,,list"), care poate fi de nuc, de păr sau de lămîi. Dintre aerofone sînt prezente : ,,kavali" (cavalul balcanic), ,,zurle" (rubedenia surlei despre care pomenesc bătrînele noastre scrieri) şi trei (?) varietăţi de cimpoaie : ,,gajde", ,,dude" şi ,,diple" (,,svirka na diplama"?). Cordofonele sînt prezente prin cîteva instrumente cu coarde ciupite de tipul tamburei orientale: ,,saz", ,,ćitelija" şi ,,šarkija" şi cu coarde frecate : ,,ḱemene" şi ,,gusla", cu unica ei coardă din păr de cal. Cimpoiul poate fi întovărăşit pe alocurea de ,,tupan" sau ,,tapan", o tobă mare aidoma cu ,,daulul" dobrogean. ,,Surle" trebuie însă neapărat acompaniată de un astfel de membranofon, aidoma ca în muzica Orientului apropiat. Alte formaţii instrumentale care pot fi auzite în înregistrările discului de faţă sînt : ,,kaval, list, ćitelija, šarkija" (din Rugova) şi ,,kavali, gajde, tambure, tapan" (din Macedonia).

Muzica păstorească — un cîntec păstoresc din frunză, de fel din Kosmet şi unul din Macedonia, cîntat de ansamblul descris mai sus — respiră ici-colo o atmosferă comună cu doina noastră. Dar cel mai extraordinar exemplu care ne înfăţişează o melodie aproape aidoma cu doina românească este jocul macedonean ,,Teškoto", cîntat din ,,zurle" şi ,,tapan''. Jocul pe care am avut prilejul să-l admirăm în cadrul ,,Festivalului de folclor al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice'', desfăşurat în Bucureşti în vara lui 1962, începe cu o pantomimă care se preface încetul în joc. Melodia largă a doinei, punctată cînd şi cînd de bătăile tobei, se preface şi ea, pe nesimţite, în dans. Studierea cîntărilor înrudite cu doina noastră din Iugoslavia, din Balcani, din Turcia şi din Orientul apropiat ar lărgi mult sfera cunoştinţelor noastre actuale.

Reproşăm un singur lucru acestui excelent disc : textul explicativ este mult prea sumar. Era, cred, necesară o broşură care să dea informaţii mult mai ample despre piesele înregistrate.

Pe plicul discului scrie ,,Vol. 1''. Aşteptăm cu legitimă nerăbdare următorul sau următoarele.

4. *Slovenske ljudske pesmi*. Dokumentarni posnetki glasbeno-narodopisnega instituta v Ljubljani. Izbor in komentar : Dr. Valens Vodušek. Transkripcije napevov : Uroš Krek, Julijan Strajnar. Jugoton LPY-V-682. Text explicativ în limbile slovenă, engleză şi germană (8 pagini).

Discul editat sub oblăduirea Institutului de etnomuzicologie din Ljubliana ne prezintă un număr de 22 de piese din înregistrările făcute de cercetătorii săi între anii 1955–1966. Predomină muzica vocală. De fapt toate piesele sînt cu text. La cîteva se alătură glasului, timid, un fluier gemănat. Exemplele au fost alese spre a da o imagine a diferitelor feluri de polifonie şi asupra evoluţiei tonale în cîntecul popular sloven.

Slovenske
ljudske
pesmi
Jugoton
Dokumentarni
posnetki
glasbeno-narodopisnega
instituta
v Ljubljani

Cercetătorii institutului au izbutit să înregistreze unele cîntece din folclorul obiceiurilor care azi nu se mai cîntă. Astfel cîntece de urare şi de bun augur legate de solstiţiul de vară, din partea de sud-est a Sloveniei. Se cîntau, pînă în 1955, în seara premergătoare solstiţiului, antifonic, de o ceată de fete, în faţa fiecărei case din sat. Tradiţia nu îngăduie pauze între sfîrşitul primului grup şi începutul celui de-al doilea. Fiecare grup începe cîntarea înainte ca melodia celuilalt să se fi încheiat. Începutul cîntării este împins cîteodată pînă pe la mijlocul rîndului melodic anterior, ceea ce dă naştere unui fel de canon primitiv. Melodiile sînt de obicei tricordale şi ,,centrale'' (C. Sachs), adică cu sunetul central la mijloc. Ambitusul lor este redus.

Funcţional ,,Gheorghe cel Verde'', păstrat în anumite zone slovene mărginaşe, se apropie de unele obiceiuri similare de primăvară de la noi. Grupuri de băieţi colindă satul purtînd ramuri verzi sau un băiat înveşmîntat în verdeaţă şi cîntă un cîntec anumit la fiecare casă.

Folclorul obiceiurilor mai cuprinde : o colindă de Anul nou, cîntată antifonic de flăcăi, două cîntece de nuntă cîntate de grupuri mixte şi un cîntec funebru cîntat la groapă.

Alte genuri prezente în înregistrările gravate pe disc sînt : un cîntec narativ, patru balade, o legendă, un cîntec hazliu, cîntecul paznicului de noapte şi mai multe cîntece de dragoste.

Cîntecul narativ este un exemplu arhaic de cîntare, deosebit de rar în întreaga Europă : versurile se succedă într-o repetare nesfîrşită a unei melodii tricordale scurte. Caracter insolit are şi un cîntec de dragoste cules în extremitatea de miazăzi a Sloveniei, prin interesanta diafonie desfăşurată pe o scară netemperată, cu intervale strînse (scara istrică).

Piesele alese cu pricepere sînt orînduite într-o succesiune evolutivă, urmînd atît dezvoltarea scărilor, cît şi a formelor de polifonie.

Cîntarea omofonă este rară în Slovenia. Se întîlneşte doar în zona Mur, aflată în hotar cu Ungaria. În toate celelalte ţinuturi cîntecele, aparţinînd funcţional unor genuri diferite, sînt cîntate pe mai multe voci. La o primă ascultare izbeşte caracterul apusean al armoniei : cîntările par armonizări făcute de un compozitor oarecare. De fapt, dintre muzica popoarelor Iugoslaviei muzica slovenă este cea mai apropiată de Occident. Totuşi examinînd cu atenţie sistemele polifonice, chiar pe cele mai evoluate, se pot desluşi anume forme populare, caracterizate prin faptul că nu vocea superioară este cea care cîntă melodia principală, ci una din vocile mediane.

Transcrierile muzicale şi textele poetice ale cîntecelor, reproduse în broşura explicativă, sînt un ajutor preţios la buna înţelegere a muzicii gravate pe disc. Sînt transcrise mai toate melodiile. Păcat că partiturile s-au redus atît de mult la tipografie încît au ajuns aproape invizibile.

5. *Locklåtar och Music på Horn och Pipa. Ancient Swedish Pastoral Music.* Sveringes Radios förlag RELP 5017. Text explicativ în limbile suedeză şi engleză de Matts Arnberg.

Discul cuprinde 37 de chemări vocale păstoreşti (,,kulning'') şi de cîntece pastorale cîntate din bucium din scoarţă de mesteacăn (,,näverlur''), din corn de vită (vacă : ,,kohorn'' sau ţap : ,,bockhorn''), din fluier (,,spilåpipa'') şi din fluier de salcie (,,sälgflöjt'').

LOCKLÅTAR och MUSIK på HORN och PIPA
Ancient Swedish Pastoral Music

Este uimitor — deşi firesc — cîte înrudiri se pot stabili în muzica populară de pe toate meridianele. Chemările vocale şi cîntările instrumentale suedeze pentru chemarea caprelor, a viţeilor ori a oilor : ,,la dezlegatul de dimineaţă'', ,,la odihna de la amiază'', ,,la păscut'', ,,la mînatul turmelor'' ş.a. sînt, funcţional vorbind, identice cu semnalele şi cîntările păstorilor noştri : ,,a de dimineaţă'', ,,cînd cheamă oile la păscut'' sau ,,cînd pasc oile pe coastă'' ori ,,şireagul la păscut'', ,,porneala'' şi diferitele ,,şireaguri'' : ,,cînd urcă oile la munte'', ,,cînd pleacă din tîrlă'' ş.a.m.d.

Chemările vocale, sonore interjecţii melodice cu care păstoriţele din Suedia cheamă animalele rătăcite prin pădure în căutarea hranei, aduc cu hăulitul, huhurezatul, chiuitul ori strigările peste sat de pe meleagurile noastre. Ca şi la noi, trebuie să deprinzi de mic copil tehnica necesară.

Se poate presupune că, datorită funcţiei lor precise, chemările păstoreşti au păstrat o seamă de elemente arhaice. Intonaţiile şi ornamentele lor prezintă într-o formă pură şi convingătoare multe din trăsăturile care caracterizează muzica populară suedeză veche. Chipul aproape instrumental de a cînta, urcînd glasul într-un falset acut, este deosebit de eficient : în condiţii prielnice un asemenea semnal poate fi perceput pînă la o depărtare de cinci km în adîncul pădurii.

Buciumul din coajă de mesteacăn este lung de aproximativ 1,50 m. E făcut din două doage de lemn strîns legate, fie cu coajă de mesteacăn, fie cu cercuri de nuia, puternic strînse. Este similar cu unele din buciumele noastre. Amănunt interesant : în Scandinavia cîntă din el mai ales fetele şi nevestele tinere, aidoma ca din tulnicul Munţilor Apuseni.

Cornul de animal îndeplineşte aceeaşi funcţie pastorală de chemare. În folclorul nostru cornul de vită, de scoarţă sau de tablă este folosit de păstori în acelaşi scop. Faţă de cornii româneşti, cei suedezi sînt prevăzuţi cu un număr variabil de găuri pentru degete, obişnuit trei. În consecinţă este cu putinţă intonarea unor melodii mai dezvoltate, de unde emanciparea unor melodii-semnale spre cîntece propriu-zise. Cornii suedezi se înrudesc de aproape cu cornul rusesc („rojok''), prevăzut şi el cu un număr variabil de găuri pentru degete.

Fluierul a cunoscut odinioară o largă răspîndire în Suedia. Azi mai poate fi găsit doar în localitatea Älvdalen din provincia Dalarna. Este cu dop, cu vrana în partea din faţă a ţevii şi opt găuri pentru degete (toate aflate în jumătatea inferioară din faţă a ţevii, cu distanţe aproximativ egale între ele).

Matts Arnberg a fost deosebit de surprins cînd, cu cîţiva ani în urmă, l-a descoperit pe Eugen Hällkvist din provincia Ångermanland, singurul care mai ştia să construiască şi să cînte din acest arhaic instrument. Meşteşugul l-a învăţat de la tatăl său. Îl face primăvara cînd salcia, plină de sevă, îngăduie cu relativă uşurinţă separarea coajei. Lasă doar o bucată din lemn, în care taie un dispozitiv de suflat, similar cu al fluierelor cu dop. Fluierul nu are găuri pentru degete. Se obţin din el doar sunete armonice, variind puterea suflului şi coordonînd-o cu închiderea cu degetul a capătului inferior al ţevii sau lăsarea lui deschisă. Este aşadar rubedenie apropiată cu tilinca noastră cu dop ori cu „koncovka'' slovacă.

Fluierul de salcie suedez este un instrument de sezon. Cînd coaja s-a uscat devine impracticabil. Instrumentul identic al Norvegiei se numeşte „seljefløyte''. Un disc (*Norsk Folk-Musjkk*, RCA FEP 4), pe care l-am primit cu cîţiva ani în urmă, face dovada că se cîntă din el cu o virtuozitate cu totul excepţională. Cei doi intrepreţi, Eivind Groven şi Marius Nytrøn, nu sînt mai prejos de românii bucovineni Mihai Lăcătuş şi Silvestru Lungoci.

Patru din piesele discului au fost culese de Sven Jerring şi alte patru de Bertil Risberg. Toate celelalte au fost culese de Matts Arnberg, autorul acestei valoroase antologii de muzică păstorească suedeză.

6. *Русские народные музыкальные инструменты. Russian Folk Musical Instruments.* Melodia C 01747—8 (Stereo). Moscova. Text explicativ în limbile rusă şi engleză imprimat pe plicul discului.

Русские народные
музыкальные инструменты
RUSSIAN FOLK
MUSICAL
INSTRUMENTS

Răsfoind impunătorul atlas al instrumentelor muzicale populare din U.R.S.S. (Moscova, 1963), cercetătorul rămîne adînc impresionat de bogăţia şi varietatea instrumentelor ruseşti. Întîlnim aci străvechi idiofone : ,,vargan'' (drîmba), ,,lojki'' (linguri de lemn lovite între ele — castaniete la îndemîna oricui), ,,treşciotka'' (un mănunchi de plăcuţe de lemn animate de o sfoară sau de o cureluşă şi acestea lovite între ele) ; vechi membranofone : ,,nakra'' (perechi de mici timpane) şi ,,buben'' (daireaua) ; un mare număr de aerofone : ,,rog pastuşeski'' (buciumul) şi ,,rojok'' (vestitul corn rusesc cu număr variabil de găuri pentru degete) ; ,,kuviklî'' (forma cea mai arhaică a naiului : cinci ţevi de mărimi diferite nefixate între ele), ,,sopel'' sau ,,dudka'' (fluierul cu dop şi 5—6 găuri), ,,svireli'' (fluierul gemănat), ,,surna'' (rubedenie a surlei noastre), ,,jaleika'' (valoros instrument cu ancie, cu pavilionul din corn de animal), ,,volînka'' (cimpoiul), ,,garmonica'' (armonica de largă răspîndire, cu numeroase variante locale) şi perfecţionatul ,,baian'' (acordeon cu butoane în loc de clape) ; precum şi interesante cordofone : ,,gusli'' (străvechi instrument rusesc cu coarde ciupite, cu felurite cutii de rezonanţă), cunoscutele ,,balalaici'', ,,domre'' şi ,,chitare'', ,,bandurka'' (o varietate de chitară), bătrînul ,,gudok'' (vioară populară ţinută vertical) şi vechea ,,liră'' (vielă). Bună parte din aceste instrumente sînt pomenite şi în textul explicativ al discului. Vestitele orchestre de instrumente populare ruseşti au chemat la o nouă viaţă multe din ele. Cele mai însemnate au fost supuse la diverse perfecţionări, tocmai în acest scop.

Discul de faţă mi-a pricinuit la început o mare dezamăgire. El prezintă — în paguba folclorului muzical autentic — aproape exclusiv prelucrări, aranjamente sau chiar compoziţii originale pentru instrumente muzicale populare, îndeobşte perfecţionate (o piesă a fost scrisă bunăoară de D. Şostakovici). Există totuşi o fericită excepţie : trei dansuri din regiunea Belgorod cîntate de E. Saprikin din jaleică gemănată. Melodica jocurilor, stilul de execuţie al instrumentistului şi bogăţia polifoniei sale, atît de insolită, cu care ştie să-şi înveşmînteze cîntarea, sînt într-adevăr extraordinare !

Din cele 13 piese cîte cuprinde discul, cinci sînt cîntate de orchestre (Orchestra Ansamblului coregrafic de stat ,,Beriozka'', Orchestra populară rusă ,,D. Osipov'', Orchestra rusă a Corului ,,Piatniţki'' şi Orchestra Ansamblului Armatei Roşii ; Orchestra populară rusă ,,V. Andreiev'' s-a mulţumit să acompanieze un solist din gusli), trei piese sînt cîntate din baian sau de formaţii de baiane şi cîte una din jaleică, gusli, domră, balalaică-chitară şi trio de chitare.

Duetul balalaică-chitară interpretează un cîntec al cărui titlu aminteşte cimpoiul („Cîntă, cimpoiul meu..."). Am fi preferat evident să auzim glasul bătrînului instrument. Alte instrumente populare caracteristice se fac desluşite în bogata şi viu colorata orchestraţie a orchestrelor, cu deosebire în orchestra celebrului cor „Piatniţki" (prezentă cu două valoroase înregistrări).

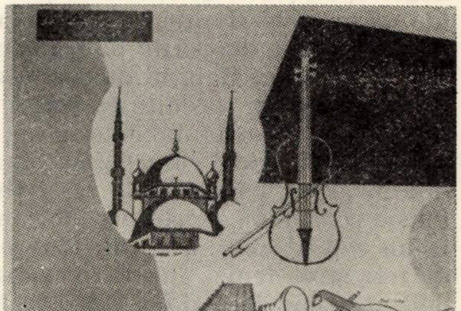
Ascultînd acest disc nu poţi să nu fi captivat de înalta măiestrie a instrumentiştilor ruşi : A. Poletaiev bunăoară este un desăvîrşit artist în mînuirea baianului, după cum V. Tihov pare de neîntrecut la gusli. Deosebit de înzestraţi sînt baianiştii A. Şalaiev şi N. Krîlov, precum şi membrii admirabilului Cvartet de baiane al Filarmonicii din Kiev. Nu se găsesc cuvinte să laude tehnica şi muzicalitatea soliştilor V. Iakovlev (domră), M. Rojkov (balalaică), N. Volşaninov, V. Tumanski, G. Orlov şi G. Mineaiev (chitare).

Este o mîngîiere şi totodată o compensaţie pentru etnomuzicologul dornic de documente riguros autentice.

7. *Sélection de la Musique Arabe*, I^{er} volume. Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale Région d'Egypte. Jugoton EGY - V-5005, Zagreb — Yougoslavie. Text explicativ în limbile arabă, engleză şi franceză (3 pagini).

Am socotit util să menţionez acest disc, deşi editat cu cîţiva ani în urmă, pentru piesele pe care le cuprinde, pentru relaţiile muzicale care se pot stabili între muzica Orientului apropiat şi muzica popoarelor din sud-estul Europei.

Din cele 15 piese ale discului, cele mai multe sînt creaţii de muzică cultă orientală, muzică de creaţie şi circulaţie orală. O auzim pe Omm-Kalsum, celebra cîntăreaţă egipteană, interpretînd un fragment dintr-un poem de Riad el Sonbati, şi pe cîntăreaţa Nadrah, cîntînd un fragment dintr-un „muaşah" din moştenirea tradiţională, în care glasul solistei, dublat de orchestră, alternează cu un grup vocal. Ascultăm apoi improvizaţii la două instrumente muzicale proprii muzicii arabe clasice, pe nedrept socotite de multă lume „folclorice" : o improvizaţie pentru „canon" de Kamel Abdallah şi una pentru „el-ud" de George Michel.



Canonul este un instrument cu coarde ciupite, de formă trapezoidală, mare cît ţambalul nostru. Glasul lui a răsunat odinioară în casele protipendadei româneşti. Teodor T. Burada pomeneşte numele mai multor boieri executanţi din acest instrument bogat în sonorităţi delicate.

El-ud este înaintaşul lăutelor europene şi al cobzei noastre. În cîntarea deosebit de expresivă a lui G. Michel se aud, timid, cînd şi cînd, intervale armonice, străvechi eterofonii sau poate semne ale unor înnoiri contemporane.

,,Mouled el-Nour'' de Mohammed Abdel Uahab, inspirat de procesiunile pelerinilor în drum spre Meca, cuprinde o seamă de intonaţii împrumutate folclorului religios. Se ştie să Islamul nu admite în cultul religios oficial decît cîntarea vocală. Se tolerează însă felurite congregaţii religioase care cultivă — o dată cu cîntările lor specifice şi cu dansurile lor — şi o seamă de instrumente muzicale. Este, cred, neîndoios vorba aci de un folclor muzical şi coregrafic religios.

Mai puţin valoros mi-a părut un ,,samai'' anonim (pare-se o veche moştenire), în interpretarea Orchestrei orientale a Radiodifuziunii Egiptene. Şirul creaţiilor culte se încheie cu o compoziţie modernă, un imn patriotic deosebit de popular, compus în noiembrie 1956, de către compozitorul Mahmud el Şerif, în chiar ziua agresiunii tripartite împotriva Egiptului.

Deosebit de interesante sînt cele trei piese folclorice ale discului : un ,,maual'', un dans propriu Egiptului de Sus şi jocul ,,Dabka''.

,,Maualul'', o melopee cu caracter recitativ, pe care se cîntă texte rimate, îndeobşte lirice, prezintă nu o dată întorsături melodice care amintesc doina noastră. Maualul de faţă, intitulat ,,Primăvara'', este cîntat într-un autentic stil popular de Sayed Derviş el-Tantaui. Îl acompaniază o mică formaţie instrumentală, alcătuită din ,,salamiya'', fluierul satelor egiptene, fără dop, cu şase găuri pentru degete (identic cu fluierul moldovenesc), un ,,arghul mare'', clarinet gemănat cu ancii ca ale cimpoaielor noastre, cu ţeava de cîntat cu şase găuri, iar ţeava de ison lungă de peste doi metri, şi o ,,darabukka'', tobă cu corpul de lut ars în formă de pîlnie, cu gura largă, acoperită de o membrană bătută cu amîndouă mîinile.

Jocul din Egiptul de sus este cîntat de o formaţie de ,,mizmare'', oboaie populare înrudite cu surla, acompaniate de ,,tabla baladi'', o tobă mare identică cu daulul dobrogean. După un scurt ,,taxim'' (introducere instrumentală) jocul îşi urmează cursul. Cînd şi cînd oboiul mic, numit de obicei ,,sebs'', intonează vesel triluri acute ce sugerează ,,zagaritul'' femeilor, triluri cristaline obţinute mişcînd repede vîrful limbei de la un colţ al gurei la altul. Este o mărturie a bucuriei, frecvent folosită de fete şi de femei, în diferite ocazii. Pe asemenea melodii se desfăşoară dansul cailor dresaţi ori jocul cu beţe, jumătate dans, jumătate duel.

,,Dabka'' — cuvîntul s-ar traduce prin ,,bătuta'' — este un joc răspîndit mai ales în Siria. El face parte din familia jocurilor de brîu şi prezintă multe similitudini în figurile coregrafice cu brîurile noastre. Ca şi la noi sau în Balcani, coloana de dansatori, care se ţin unul de brîul celuilalt, este condusă de un vătaf care roteşte în mînă o batistă.

8. *Classical Arabic Music Ensemble. Conductor : Abd el Halim Nouera.* Ministry of Culture U.A.R. Sono Cairo, GST 135. Text explicativ în limbile arabă (2 pagini), engleză (3 pagini) şi franceză (3 pagini).

Cunoaşterea muzicii orientale clasice (inclusiv a celei turceşti) are mare însemnătate pentru muzica noastră populară. Se ştie că o dată cu creşterea dominaţiei otomane asupra Principatelor Române se înscriu şi

فرقة الموسيقى العربية

o seamă de înrîuriri culturale, între care muzica ocupa un loc de frunte. La curte şi în casele boierilor răsunau „manele'', „samaele'', „pestrefuri'' ori alte forme ale muzicii orientale clasice. O seamă de boieri cultivau muzica şi cîntau din diferite instrumente răsăritene : tambură, nai (e vorba de fluierul cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele şi şapte găuri pentru degete, a şaptea în spatele ţevii deasupra celorlalte, instrument propriu muzicii clasice), din canon ori din keman (o specie de vioară).

O seamă din elementele acestei muzici au pătruns şi în lumea cîntecului popular. O bună înţelegere a înrîuririlor de acest fel nu se poate face fără studierea muzicii orientale, în primul rînd a celei clasice. Este firesc că audierea unor înregistrări ca cea de faţă este plină de învăţăminte.

Discul cuprinde 13 compoziţii, în interpretarea Ansamblului de muzică arabă de pe lîngă Ministerul Culturii din Cairo. A fost întemeiat în 1967. Este alcătuit dintr-o orchestră care cuprinde — după cum am putut observa cu prilejul unui concert public în decembrie 1969—18 viori, un nai, patru ud-uri, două canoane şi o dairea, şi dintr-un grup vocal mixt (12 femei şi 12 bărbaţi).

Ceea ce frapează din primul moment este execuţia într-un desăvîrşit unison, precum şi intonaţiile „netemperate'' pentru urechea europeanului crescut lîngă clavir. Bogata structură melodică, subtilitatea ornamentelor, varietatea modală, arhitectura complexă a ritmului şi fineţea interpretării suplinesc din plin lipsa armoniei sau polifoniei.

Prima faţă a discului este deschisă de un „beşref'' de compozitorul turc Assem Bey (1851—1929). Beşreful este o lucrare instrumentală alcătuită din patru părţi principale, fiecare din ele numită „badaneya'' („khana'' în limba turcă). Între aceste părţi se înscrie o parte mai mică — un soi de ritornelă — numită „taslim'', reluată după fiecare „badaneya''. Beşreful se încheie pe această parte. Altă piesă instrumentală, un „samai'', deschide a doua faţă a discului. A fost compus acum o jumătate de veac de compozitorul Ibrahim el Eryan (1882—1948), mare virtuos al canonului. Mai scurtă decît beşreful, această formă instrumentală clasică are de asemenea patru părţi, legate una de alta printr-un taslim. Ultima parte trebuie neapărat să contrasteze din punct de vedere ritmic cu celelalte : ea este clădită pe un ritm ternar regulat şi este cîntată de obicei într-un tempo mai viu.

Celelalte unsprezece piese sînt vocale. Ca gen ele sînt „muaşahat'' (singular : „muaşah''), o artă poetico-muzicală a cărei obîrşie se află în Andaluzia maurescă. După poetul arab Ibn Sanaa el Molk : „[...] muaşahul este o şagă plină de lucruri serioase şi un lucru serios în chip de şagă !''.

Multe muaşahate, moştenite din bătrîni, sînt anonime : în decursul timpului numele creatorilor s-au pierdut. Ele sînt dintre cele mai realizate din punct de vedere artistic — cum probează şi cele cinci gravate pe disc —, totodată foarte populare în lumea arabă. Sînt aşijderea de reţinut două compoziţii ale lui Sayed Derviş (1892—1923), cel mai de vază muzician egiptean al veacului nostru, precum şi o compoziţie a lui Abu Khalil el Kabani (1841—1902). Sirian de obîrşie, el a emigrat în Egipt împreună cu trupa sa. Se numără printre pionierii operei lirice arabe din Egipt.

RECENZII

ION MUŞLEA, OVIDIU BÎRLEA, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, 634 p. + 1 f.

Colaborarea dintre doi folclorişti de seamă, Ion Muşlea şi Ovidiu Bîrlea, a avut ca rezultat o operă fundamentală pentru cercetarea culturii noastre populare, şi anume : *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu.* Lucrarea a fost începută în 1951 de către Ion Muşlea, care dorea să contribuie la îmbogăţirea materialului ,,Arhivei de folclor" şi la perfecţionarea mijloacelor de documentare şi de lucru ale folcloriştilor clujeni (p. 72), prin sistematizarea materialului folcloric din răspunsurile la chestionarul lingvistic-mitologic al lui Hasdeu. El se gîndea probabil la un fişier în genul celui pe care-l întocmise pentru materialele Arhivei de folclor din Cluj. Cu vremea însă, Ion Muşlea şi-a dat seama tot mai mult de excepţionala valoare a acestui material, de bogăţia lui cu totul nebănuită şi, treptat, a schimbat caracterul lucrării : dintr-un indice pentru uz intern, ea a devenit un *repertoriu*, adică ,,un inventar amănunţit al motivelor" folclorice cuprinse în răspunsurile la chestionarul amintit, care să poată fi utilizat nu numai de folclorişti, ci şi de naturalişti, de istoricii medicinii, de literaţi şi artişti.

Muşlea preconiza ca lucrarea să dea toate indicaţiile referitoare la materialele folclorice din răspunsuri şi să indice bibliografia principală a fiecărei probleme ; el dorea să însoţească lucrarea de un studiu introductiv şi de hărţi, care să ne dea o imagine mai concretă a răspîndirii diferitelor fenomene de cultură populară românească. Era vorba, aşadar, de o lucrare vastă, pe potriva concepţiei lui Hasdeu. Dar, ea nu era pentru un singur om ! Şi Muşlea a plecat dintre noi, fără a putea duce la capăt această întreprindere de proporţii neobişnuite.

A încheiat-o însă Ovidiu Bîrlea, un cercetător pe care Muşlea îl preţuia foarte mult : ,,[. . .] pasiunea şi puterea lui de muncă sînt uimitoare. Cultura frumoasă şi o inteligenţă ascuţită şi pătrunzătoare îl fac să descopere substraturile vieţii şi manifestărilor populare" — scria Muşlea în memoriile sale inedite (ms. p. 63).

În ce a constat contribuţia lui O. Bîrlea? D-sa a extras materialul privitor la peste 30 de probleme din răspunsurile la chestionarul lingvistic, a adăugat materialele din răspunsurile la chestionarul juridic, pe care Muşlea nu l-a avut în vedere, şi a redactat — integrîndu-se perfect în concepţia lucrării — aproape 40 de teme, ceea ce reprezintă aproximativ o treime din lucrare ; în fine, d-sa a însoţit lucrarea de un amplu studiu — o adevărată monografie asupra preocupărilor folclorice ale lui Hasdeu. Cu gîndirea sa modernă, O. Bîrlea a schimbat apoi titlul lucrării : din repertoriul — cum îi spunea I. Muşlea — în tipologia folclorului. . . Titlul acesta e pe deplin justificat, chiar dacă termenul ,,tipologie" e mai puţin utilizat în legătură cu obiceiurile şi credinţele şi chiar dacă lucrarea se ocupă de un material strict limitat : răspunsurile la cele două chestionare ale lui B. P. Hasdeu.

Rev. etn. folc., t. 16 nr. 2 p. 167–179 Bucureşti, 1971

Studiul lui O. Bîrlea dă, între altele, informaţii preţioase în legătură cu chestionarele lui B. P. Hasdeu, apărute după lucrări similare publicate în Germania şi Rusia. Cele două chestionare ale lui Hasdeu au fost alcătuite la iniţiativa lui G. Chiţu, pe atunci ministru al învăţămîntului. Ele au adus materiale din 37 + 701 localităţi, care însumează peste 20 000 de pagini de manuscris; cel mai bine reprezentat rămîne judeţul Iaşi (60 de localităţi), urmat de Dolj (58 de localităţi), Neamţ (45 de localităţi), Tutova, Tecuci (43 de localităţi), pe cînd cel mai slab reprezentate sînt judeţele Argeş, Dorohoi, Gorj, Putna, Romanaţi şi Vîlcea (2—6 localităţi), dacă scoatem din discuţie ţinuturile transilvănene.

O. Bîrlea scoate în evidenţă valoarea materialelor din răspunsuri, comparîndu-le cu cele din lucrările lui S. Fl. Marian, T. Pamfile, E. Niculiţă-Voronca; prin aceasta, O. Bîrlea completează constatările lui I. Muşlea din comunicarea sa consacrată importanţei materialului folcloric din răspunsurile la chestionarul lingvistic, publicată şi ea integral în volum (p. 71—81). Muşlea insistase asupra unor teme ca : zorilă şi murgilă, drăgaică, deochi; O. Bîrlea adaugă : instrumentele populare, dansurile populare, ,,vremea de apoi'', ,,rodu pămîntului'', precum şi unele specii de artă.

Volumul mai cuprinde indicaţii asupra răspunsurilor date la cele două chestionare : fila şi volumul în care au fost cuprinse, localitatea de unde provin, culegătorul şi data culegerii. Păcat că n-au fost publicate şi chestionarele înseşi, ale căror texte sînt tot mai greu de găsit.

Materialul folcloric e structurat în două părţi : I *Credinţe şi obiceiuri*, II *Genuri şi specii de artă*. Partea întîi e cea mai bogată (p. 113—519) şi cuprinde credinţele cosmogonice, pe cele referitoare la fiinţele fantastice, la regnul animal şi vegetal, la ciclul calendaristic şi la cel familial, la gospodărie şi viaţa cotidiană; partea a doua (p. 513—625) cuprinde tipologia genurilor şi speciilor de artă : descîntecele, colindele, cîntecele rituale, proverbele şi ghicitorile, proza populară, cîntecele şi doinele, instrumentele muzicale, dansurile, folclorul copiilor.

Pentru a putea vedea cît de importantă este consultarea acestei lucrări ne vom opri asupra unui singur rit, asupra căruia n-au stăruit I. Muşlea şi O. Bîrlea : zidirea în temelii a umbrei unor oameni, animale sau păsări (p. 229—336). Pînă la apariţia tipologiei de faţă se cunoşteau aproximativ 40 de localităţi în care a fost atestată această practică (cf. *Folclor literar*, II, Timişoara, 1968, p. 246 şi 251). Acest număr de localităţi în care se cunoaşte zidirea umbrei unei fiinţe este desigur remarcabil. Tipologia ne oferă încă 57 de atestări ale credinţei ,,că o clădire de zid nu are tărie, nu ţine, pînă nu se zideşte, în ea, măsura umbrei unui om, animal sau pasăre'' (p. 229); în alte localităţi, credinţa respectivă poate fi dedusă din informaţiile după care : ,,stafia se face din umbra măsurată şi pusă în zid a oricărei fiinţe mişcătoare'', ,,omul sau animalul a cărui umbră s-a luat pentru a se pune în temelia unei zidiri moare'' (p. 230), ,,zidarii iau şi zidesc în zid umbra (măsura) unui om sau a unui animal'' (p. 231), ,,stafiile sînt duhuri prefăcute din fiinţele a căror măsură s-a pus pe ziduri'', ,,stafia se arată aşa cum a fost viu (omul sau animalul), cum s-a aflat la măsurătoare'' şi ,,umbra devenită stafie stă şi se arată pe zidul, clădirile, locul în care s-a zidit umbra'' (p. 232). Aflăm, aşadar, în total peste 100 de atestări necunoscute pînă acum, ceea ce ne dă o imagine mai clară asupra frecvenţei acestui rit de răspîndire exclusiv balcanică. Dacă anterior se susţinea că acest rit pare să fie răspîndit mai ales în judeţele Buzău, Bacău, Neamţ, Suceava, deci în ţinuturi moldovene, materialul Hasdeu confirmă această susţinere, aducînd informaţii bogate în special din judeţele Suceava, Neamţ, Vaslui, Tutova.

Am arătat că Ion Muşlea îşi propusese întocmirea unui studiu introductiv şi a mai multor hărţi. Dacă cercetăm fişele pe care şi le-a întocmit în acest scop, observăm că problemele ce urmau să fie dezvoltate în studiu sînt, în afară de cele asupra cărora a insistat în comunicarea publicată, mai ales următoarele : zburătorul, locurile sfinte, Toderică, Joimăriţa, proverbe, ursitele, ursitoarele, vrăjile. Dacă n-a reuşit să redacteze studiul promis, a pregătit în schimb lucrările : *O fiinţă demonică românească, ,,Joimăriţa''* şi *Problema jocurilor noastre copilăreşti*, care se află în prezent sub tipar.

Nu putem să nu amintim şi ciornele de hărţi pe care le găsim între manuscrisele Muşlea, în legătură cu următoarele teme: Care oameni deoache, Vîrcolacii, Mama pădurii, Jocurile de copii: Cloşca cu puii şi De-a ţurca, Drăgaica, Locuri sfinte, Căderea stelelor, Drumul robilor. În lucrare s-au strecurat şi unele greşeli de tipar, semnalate nouă de O. Bîrlea. Le menţionăm aci:

pag. 200, rîndul 6, în loc de VI^2 292, se va citi VIII^2 292;
pag. 302, rîndul 1, în loc de VIII^1 86, se va citi VIII^2 86;
pag. 379, rîndul 19, în loc de VII^1 194, se va citi VIII^1 194;
pag. 379, rîndul 24, în loc de VII^2 85, se va citi VIII^2 85;
pag. 460, rîndul 18, în loc de VIII^2 112 se va citi VIII^1 112.

Avem convingerea că abia după tipologizarea materialelor folclorice din alte arhive importante — cea a manuscriselor Arhivei de folclor—Cluj a fost începută încă de mai multă vreme — cercetătorul va avea posibilitatea de a se informa mulţumitor asupra materialelor de folclor românesc. Fără aceasta, marile colecţii inedite de materiale vor rămîne tot atît de departe de cercetător, ca şi pînă acum.

Ion Taloş

SABINA CORNELIA STROESCU, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, 2 vol., Bucureşti, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1969, vol. I: XXXVIII + 922 p., vol. II: 833 p.

Eficienţa muncii ştiinţifice depinde, într-o măsură însemnată, de folosirea unor bune instrumente de lucru. De aceea e demn de semnalat că, o dată cu înmulţirea şi perfecţionarea unor lucrări similare în celelalte discipline, şi folcloristica înregistrează un progres vădit, marcat pînă acum de tipărirea volumului întîi al *Bibliografiei generale a etnografiei şi folclorului românesc* (1800—1891), Bucureşti, E.P.L., 1968, şi de apariţia unor importante lucrări metodologice cum sînt: *Îndreptar pentru culegerea folclorului* (1967) de Mihai Pop şi *Metoda de cercetare a folclorului* (1969) de Ovidiu Bîrlea.

Cuvîntul înainte al profesorului Mihai Pop, la primul volum al bibliografiei folclorului românesc, ne informa că sînt în pregătire o serie de cataloage tematice ale prozei populare, cîntecului epic, muzicii şi dansului popular. Aceste promisiuni prind tot mai mult contur, aşa cum este cazul masivei lucrări: *Tipologia bibliografică a snoavelor româneşti*, semnată de cercetătoarea Sabina Cornelia Stroescu şi elaborată sub egida Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti. Lucrare impresionantă ca proporţii, această tipologie poate fi considerată ca un eveniment editorial, ea oferind cercetătorului român şi străin (apariţia lucrării într-o limbă de circulaţie trebuie cu deosebire apreciată) posibilităţi largi de a cunoaşte metodic bogăţia şi varietatea unei importante secţiuni a prozei noastre populare. Amploarea investigaţiilor face ca această tipologie să înlocuiască cele cîteva încercări anterioare, în special cele ale lui Lazăr Şăineanu şi Adolf Schullerus.

Tipologia snoavelor a parcurs un material întinzîndu-se peste un secol (1830—1940) şi extras din 160 de culegeri folclorice (volume şi broşuri), din 341 de periodice, precum şi din colecţii anonime, colecţii traduse în limbi străine, manuscrise existente la Biblioteca Academiei şi la Institutul de etnografie şi folclor, în oraşele Cluj şi Sibiu, în sfîrşit culegeri realizate de cercetătorii institutului specializat din Bucureşti.

Realizarea tipologiei a avut de operat cu un material vast, clasificat în 3029 de tipuri de snoave şi 199 de tipuri de anecdote, adăugînd la acestea cele 10 442 de variante. Ele au fost sistematizate în 6 grupe : 1) relaţii sociale, 2) relaţii de familie, 3) trăsături psihologice, 4) defecte fizice, 5) snoave privind armata, 6) anecdote.

Numerotarea tipurilor a început cu cifra 3 000, fiecărui tip fiindu-i consemnate bibliografia, contaminările cu alte tipuri, repartizarea grafică, numărul de variante ordonate cronologic. Indicaţiile bibliografice oferă toate elementele utile unei orientări precise.

O bună metodă de lucru dovedeşte felul în care s-a făcut analiza structurală a tipurilor, cercetătorului viitor fiindu-i facilitată cunoaşterea celor mai realizate exemplare şi a episoadelor. Aici şi-a spus cuvîntul şi buna operare cu noţiunile de temă, tip şi motiv.

O sarcină în plus şi-a asumat autoarea în direcţia comparatistă, consemnînd, cînd a fost necesar, identităţile pieselor româneşti cu cele internaţionale, înregistrate în cataloagele de seamă. Astfel, s-au găsit asemănări numai în cazul a 307 tipuri din cele 3029, ceea ce pledează pentru originalitatea unei mari părţi a snoavelor româneşti.

Tipologia snoavelor este rodul unor investigaţii de peste 10 ani ale cercetătoarei Sabina Cornelia Stroescu. Chiar dacă se vor descoperi noi piese şi se vor constata în viitor, în mod firesc, unele lacune — cînd se va face bibliografia snoavelor şi după anul 1940, an la care s-a oprit această tipologie —, faptul nu va fi în măsură să umbrească marele aport ştiinţific al acestui instrument de lucru.

Tipologia şi-ar fi sporit utilitatea dacă autoarea ar fi prevăzut-o cu un indice. Absenţa lui îngreuiază folosirea operativă a celor două volume. Sugerăm autoarei să alcătuiască totuşi acest indice şi să-l publice în antologia snoavelor ori într-o revistă.

Valoarea, utilitatea şi noutatea lucrării îndreptăţesc încrederea, şi nerăbdarea în acelaşi timp, a celor interesaţi de epica populară, de a vedea desăvîrşită această tipologie tematică prin apariţia neîntîrziată a unei antologii reprezentative, în cîteva volume, a snoavelor româneşti, lucrare pentru care este atît de autorizată Sabina Cornelia Stroescu, remarcabilă cercetătoare, a cărei contribuţie ştiinţifică împlineşte prin tipologia snoavelor un vechi deziderat al folcloristicii.

Iordan Datcu

TACHE PAPAHAGI, *Paralele folclorice. Traduceri din poezia populară greacă*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970, 196 p.

Lucrarea de faţă — o nouă ediţie, augmentată, a *Paralelelor folklorice* (*greco-române*), apărută în 1944 — este o antologie de folclor literar comentat, cuprinzînd 50 de texte traduse din greceşte de autor şi extrase din culegerile lui A. Passow (*Popularia carmina Graeciae recentioris*, 1860) şi N. G. Politis (Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, 1925)[1]. Alături de cele 38 de bucăţi din ediţia precedentă, actuala ediţie cuprinde în plus un număr de 12 texte, în general creaţii epice (cîntece haiduceşti) oglindind trecutul istoric al românilor nord- şi suddunăreni (*Lupta de la mănăstirea Secu*, faptele de vitejie ale unor eroi populari aromâni ca *Andruţu, Bucuvala, Caceandone* etc.). În subtitlul fiecărei bucăţi se precizează lungimea versului în textul grecesc (în general, versuri decapentesilabice), pentru ca cititorul să poată stabili asemănările şi deosebirile dintre traducere şi original. În actuala ediţie, comentariile la texte şi referirile bibliografice sînt în mod substanţial îmbogăţite : se citează noi surse de informaţie, iar ,,paralelele'' folclorice, etnografice şi lingvistice devin şi mai abundente. Astfel, în *Anexe* sînt reproduse, cu titlu de exemplu, variante româneşti pentru baladele greceşti *Scorpia* şi *Vinderea soţiei* şi pentru legenda *La chevauchée funèbre.* Lucrarea se încheie cu un indice tematic şi altul de autori şi titluri.

---

[1] Cu excepţia textului nr. XXXI, care este tradus după varianta dată de C. Fauriel în *Chants populaires de la Grèce moderne*, I, Paris, 1824, p. 176—178.

★

Particularitatea cărţii este dată de faptul că autorul, după ce constată ,,un direct contact etnic şi teritorial'' între popoarele din sud-estul Europei (p. 5), urmăreşte efectele acestuia în domeniul producţiilor lirice şi epice populare, în etnografie şi — parţial — în limbă. Textele de bază comentate fiind cele greceşti, aria comparaţiilor cuprinde, în primul rînd, zona balcanică şi bazinul mediteranean, dar puncte de sprijin se caută în folclorul tuturor popoarelor : din America, Africa, din Orientul Îndepărtat sau din nordul Europei etc. Cîteva elemente de folclor şi etnografie merită a fi menţionate. După ce precizează că, la diferite popoare, *sărutul* ,,se face fie cu ajutorul nasului (la populaţiile din Pacific), fie cu buzele'', Tache Papahagi face această menţiune cu privire la zona etnografică a Balcanilor : ,,chiar şi astăzi, erotic se sărută fruntea, ochii şi faţa, mai precis pometele'' (p. 44). În timp ce la greci, la albanezi şi la aromâni *sărutul nepermis* este considerat ca o dezonoare, provocînd tinerei fete chinuitoare remuşcări, în cîntecul popular italian ,,sărutul erotic apare ca un gest, ca un act comun şi banal, ba chiar cu manifestări particulare — de unde şi denumiri ca : sărut « alla fiorentina » sau « alla francese » etc.'' (p. 31). Pornind de la următorul catren : ,,Lîngă malul lacului,/ o batistă-a soţului / spală mîndra tot cîntînd,/ tot cîntînd un dor nătîng'' (p. 25), din care rezultă rolul batistei-suvenir în relaţiile dintre soţ şi soţie la greci, Tache Papahagi relevă semnificaţia *batistei* în lirica erotică franceză, de pildă, unde logodnicul oferă în dar iubitei o batistă pe care este brodat numele lui, sau turcă, unde suveranul îşi precizează preferinţa prezentînd batista unei tinere, care apoi este condusă în apartamentul acestuia. Anumite elemente de etnografie balcanică pot fi detectate şi în unele *gesturi*, ca, de pildă, cele prin care femeia îşi exprimă supunerea faţă de soţ şi de familia acestuia. După ce precizează că ,,în Peninsula Balcanică, în ocaziuni solemne sau speciale, mireasa — ca şi o fată mare — îşi pune pe piept mîinile cruciş şi-şi lasă ochii în jos atunci cînd apare în lume, ca şi atunci cînd se prezintă înaintea membrilor familiei mirelui ei'' (p. 140), autorul mai arată că la greci, la aromâni, ca şi la unele popoare din Asia, ,,soţul şi soţia nu-şi pronunţă numele între ei, după cum soţia nu se adresează — mai exact : nu se adresa — pe nume nici altor membri ai familiei soţului ei'' (p. 141). Soţiei adultere i se taie *părul*, obicei atestat şi la popoarele din America şi Caucaz.

Ceea ce caracterizează fiinţa morală a grecului este o puternică conştiinţă a legăturilor de sînge : în momente grele, voinicul răpus în luptă adresează ultimele gînduri mamei şi surorii lui (v. *Dorinţa celui ucis*, p. 71), iar tînărul căsătorit aflat departe de casă — deşi nu-şi uită soţia — se simte în primul rînd îndatorat faţă de mamă şi soră (v. *Înstreinatul blestemat de mama lui*, p. 66—67).

Şi în ediţia de faţă ,,paralelele'' privesc în bună măsură domeniul *greco-român*, prin *român* autorul înţelegînd ,,poporul român nord şi sud-dunărean'' (cf. p. 5). Consideraţii competente, caracterizări subtile rezultă din confruntarea producţiilor folclorice greceşti cu cele dacoromâne şi aromâne. Astfel, poezia lirică greacă este marcată de ,,trăsătura profund *naţional-patriotică* şi ofensivă'' (p. 7), particularitate mai puţin relevantă în lirica populară dacoromână : ,,în tăcuta şi relativ blînda şi paşnica-i modestie pasivă, dar mocnindă, lirismul dacoromân rămîne strein de automîndrie şi cu atît mai mult de orgoliu, precum şi de tot ce e exagerată încredere și înflăcărare de luptător exaltat" (p. 86). În legătură cu *stilul* producțiilor literare folclorice grecești, comparate cu cele dacoromâne, Tache Papahagi remarcă : ,,stilul epicii populare grecești e stil scheletic, laconic ; cel al epicii populare dacoromâne se caracterizează printr-o bogată înflorire analitică" (p. 167). Analizînd cu multă pătrundere poezia *Ciobănașul*, variantă a unui fragment din *Miorița*, autorul găsește un nimerit prilej de a elogia înaltele virtuți artistice ale folclorului literar dacoromân, în comparație cu cel grecesc : ,,din tot ce e dat în culegerile grecești cunoscute de mine, nu există nici o creațiune lirică — nici în domeniul acelor βλαχικὰ τραγούδια « carmina pastoralia » — care să poată egala acest sublim tablou al unei sublime concepții dacoromâne referitoare la moarte — concepție străveche, foarte probabil autohtonă, făcînd, deci, parte dintr-un fond carpato-balcanic comun" (p. 10). Iată și o pertinentă opoziție între un bocet grecesc și altul dacoromân : în timp ce din bocetul grecesc ,,se desprind declanșări amenințătoare, cu naufragii de corăbii pe mare", în bocetul dacoromân ,,pulsează o melancolie caldă și liniștită, duioasă și alinătoare, resemnată și creștinească, cadrul fiind pastoral : grădină și livezi cu fîn" (p. 79).

O idee pe care Tache Papahagi o subliniază în permanență este că ,,la creațiunea poetică populară greacă au participat și aromânii, ca și albanezii" (p. 14). Această afirmație se întemeiază pe constatarea importanței pe care o au în poezia populară greacă așa-numitele βλαχικὰ τραγούδια ,,carmina pastoralia" și, mai ales, acele κλῃφτικὰ τραγούδια (cîntece haiducești), producții folclorice în care se relevă permanenta legătură dintre haiducie și păstorit. Autorul aduce și dovezi extrase din documente istorice pentru a atesta originea aromână a unor *căpitani* și *armatoli* ca Bucuvala, Caceandone, Tosca, Zidru. În legătură cu aceasta, Tache Papahagi relevă aspecte semnificative ale procesului de asimilare a aromânilor la națiunea greacă : ,,în ciuda impresionantă a milenarului antagonism etnic dintre greci și aromâni,... credința religioasă comună a cimentat apropierea dintre aceste două neamuri contra islamismului și, treptat-treptat, însușirea limbii grece de către aromâni" (p. 108).

Cît privește problema *iradierilor folclorice* în Balcani, Tache Papahagi acordă o importanță deosebită creației populare grecești. Întemeindu-se pe un ,,complex de considerente — de cultură, de artă și civilizație milenare, de trecut istoric, de primat religios... etc.", autorul ajunge să afirme că ,,poezia populară greacă a jucat față de poezia populară general balcanică aproape același rol pe care G. Paris îl atribuie geniului francez" (p. 23). Rămîne de stabilit dacă această influență s-a exercitat cu aceeași intensitate la toate popoarele balcanice, căci, așa cum rezultă chiar din comentariile autorului la texte, există numeroase deosebiri în ceea ce privește motivele și modalitatea tratării lor în folclorul românesc și cel grecesc.

Una din ideile care călăuzesc cartea de față este că cercetarea comparativă a folclorului popoarelor balcanice ,,poate proiecta o anumită lumină... asupra raporturilor pur lingvistice dintre popoarele respective" (p. 24). După ce arată că ,,radierile și influențele folclorice nu urmează exact căile celor lingvistice" (p. 125), Tache Papahagi recunoaște că, în domeniul *limbii*, raporturile dintre popoarele din sud-estul Europei pot fi mai ușor studiate și mai bine precizate în timp și spațiu (cf. p. 37). Din comentariile la texte nu lipsesc considerații cu caracter etnografic-lingvistic, de felul acesteia : ,,jurămîntul μὰ τὸ ψωμὶ ... e curent în aromână : *pri pine* « (jur) pe pîne » în albaneză. *për bukë*" (p. 72). În legătură cu urarea gecească καλὴ ὥρα ,,cu bine, drum bun", Tache Papahagi se referă și la arom. *oáră bună* (p. 28). Realități din trecutul istoric al popoarelor balcanice sînt reflectate în fapte de limbă : pentru grec. σπαθί μου διμισκί ,,spada mea damaschină" autorul semnalează în română corespondentul *paloș de mischie*, ca și *paloș pe mischiu trăgea* — vers popular (p. 125).

Cele 50 de texte grecești din antologia de față, traduse de Tache Papahagi în versuri, cinci dintre ele avînd și rimă, ne permit să facem unele observații asupra modalității în care autorul a înțeles să le transpună în limba literară actuală. Este evident că în traduceri, dintre care unele sînt remarcabile, se îmbină scrupulozitatea omului de știință, preocupat să salveze din textul original ,,tot ce poate interesa pe folclorist" (p. 23), cu talentul literar al autorului, ca în acest frumos *cîntec al miresei* : ,,păr de aur se revarsă / peste umeri, fa mireasă. / Îngerii ţi-l tot alint / tot cu piepteni de argint. / / Mama ta cînd te născu / crîngul tot în floare fu ; / păsările-n cuibul lor / tot cîntau de drag şi dor. / / Mama ta cînd te născu / soarele jos se lăsă / frumuseţe de-ţi dădu / şi-apoi iară se-nălţă. / / Astăzi cerul străluceşte, / ziua în lucire creşte : / se cunună, lămîiţă, / un vultur şi-o porumbiţă..." / / (p. 37).

Trebuie remarcat faptul că autorul, din grija de a fi cît mai fidel textului original şi de a sugera mediul în care se desfăşoară acţiunea a numeroase creaţii epice (balade istorice, cîntece haiduceşti), utilizează în traducere balcanisme ieşite astăzi din uzul limbii literare, unele dintre ele neatestate în dicţionarul limbii române : *dervengi* ,,vameş" XXXIII/11 [2], cuvînt neatestat, *valiu* ,,guvernator turc" ibidem, *vilaet* ,,provincie guvernată de un valiu" XXXIII/15 etc. Mult mai numeroşi sînt termenii populari, regionali sau arhaici cu o circulaţie limitată în dacoromână : *amăgeşte* ,,înşală" XXXIII/6, *decindea* ,,de cealaltă parte" XVI/1, *se delungă* ,,se îndepărtează" IV/7, *drumar* ,,drumeţ" XXXIV/4, *grăieşte* ,,vorbeşte" XXVII/8, *ibînceşte* ,,pune aşternut sub şa" XLII/15 (cuvînt atestat numai în *DA*, s.v. *obînci*, cu sens diferit), *încăreşte* ,,încălzeşte" III/17, *înfrumuşează* ,,înfrumuseţează" XXXVIII/8, 12, *munune* (pl.) ,,cununi (de flori)" III/8 etc. Ori de cîte ori izbuteşte să stabilească o corespondenţă între un cuvînt existent în aromână şi atestat în dacoromână ca termen regional sau arhaic, autorul nu ezită să-l utilizeze în traducere : *auuă* ,,struguri" XIV/6, *deapără* (refl.) ,,işi smulge părul din cap" XLIX/23, *furesc* ,,hoţesc, de hoţ" XXXI/11, *meşte* ,,toarnă vin" XVIII/12, *micesc* ,,micşorez" XIX/5 (cf. arom. *ńicuredzŭ*, cu acelaşi sens, derivat de la *ńicŭ*), *mumînile* ,,mamele" XIX/1, *nămaiele* ,,animalele ; oile" XXXVIII/7, *neuri* ,,zăpezi" XXVII/5, XXXVIII/2 (formă de plural rar folosită), *veghetori* ,,protectori, paznici", VII/3 etc.

Tot în categoria elementelor de limbă veche se încadrează şi unele infinitive lungi care apar în traduceri : *de-aş aflare* XLIII/26, forme verbale învechite : *nu vă lăsareţi* XXIX/8, vocative ieşite din uz : *lupe* XL/8, *mîndre* XLIV/5 etc. Apar ca neobişnuite construcţiile verbale inverse cu postpunerea obiectului la formele de prezent şi perfect simplu : *dorescu-o* XLVII/2, 3, *încălzescu-mă* XII/2, *născu-mă* XLVIII/13, *văzu-ne* V/5 etc.

Menţionăm şi cîteva ,,aromânisme", calcuri după aromână şi creaţii ale autorului : *paracheile* ,,cheile" XLV/10 (cuvînt inexistent), *turcame* ,,turcime" XXXIII/19, XXXVI/21 (formă neatestată în dacoromână), *vrută* ,,iubită, dragă" XX/5 (sens necunoscut pentru dacoromână ; după arom. *vrută*) etc. Calchiată după aromână este şi urarea *fie ntr-oră bună* ,,să fie într-un ceas bun" XLIV/25 (cf. arom. *oară bună* ,,drum bun").

Că soluţiile găsite de autor, de felul celor semnalate mai sus, sînt insuficiente într-o traducere o dovedeşte recurgerea la neologisme : *asociaţie* XXXV/17, *briganzi* XXXIX/31, *milă* (unitate de lungime) XLIII/36, *nefast* XLIX/19, *renunţ* XI/14, 30 etc.

Fără să diminueze în vreun fel valoarea incontestabilă a traducerilor, observaţiile de mai sus şi-au propus să releve dificultăţile întîmpinate de autor în tălmăcirea unor texte populare greceşti care conţineau, adesea, termeni regionali şi chiar arhaici, unii dintre ei neînregistraţi în dicţionare (v., în acest sens, notele autorului de la p. 129, 142).

*

Studiu aprofundat al raporturilor dintre folclorul român şi cel grecesc, ca şi al unor corespondenţe de ordin etnografic şi lingvistic, *Paralele folclorice* este o carte care invită la reflecţie şi la noi cercetări : ,,Ce s-a expus pînă aici e o fracţiune din ce ar trebui să se facă asupra întregii Peninsule Balcanice, înglobînd toată poezia populară albaneză, bulgară, sîrbă, greacă, aromână, dacoromână şi, poate, şi cea turcă" (p. 165). În acest sens, este de reţinut ideea elaborării unor atlase folclorice : ,,Rostul ariilor geografice ale elementelor folclorice e ca, paralel sau alături de atlase lingvistice şi etnografice, să se formeze şi *atlase folclorice*" (p. 121). ,,Atari atlase vor avea darul de a aduce oarecari limpeziri şi conturări pentru preocupările de a preciza în timp şi spaţiu şi geneza baladelor cunoscute mai multor popoare" (p. 122).

---

[2] În citările care urmează, cifra romană indică textul, iar cifra arabă rîndul.

Credincios unei metode de cercetare pe care a utilizat-o de la începutul activităţii sale ştiinţifice (v. *Cercetări în Munţii Apuseni*, 1925, *Graiul şi folklorul Maramureşului*, 1925) şi care constă în abordarea simultană, în întreaga lor complexitate, a problemelor de folclor, etnografie şi limbă, Tache Papahagi oferă, şi în lucrarea de faţă, un exemplu în acest sens. Aducînd un real serviciu folclorului dacoromân şi aromân, pe care îl studiază în ambianţa spiritualităţii balcanice, cu permanente referiri la folclorul romanic (v., pentru aceasta, şi studiul *Poezia lirică populară*, Bucureşti, 1967), introducîndu-l în circuitul valorilor permanente, durabile, Tache Papahagi îşi încheie cartea astfel : ,,din paginile acestei lucrări se poate desprinde şi următoarea concluzie : legăturile între nordul şi sudul dunărean sînt străvechi, adînci şi variate. Drept urmare, contactul viu al spiritualităţii dacoromâne cu ţările balcanice, în special cu capitala Greciei, rămîne necesitate imperioasă" (p. 166). Este dezideratul formulat de un om de ştiinţă devotat obiectului de studiu ales, de un neobosit cercetător şi excelent cunoscător al realităţilor etnografice, folclorice şi lingvistice din Peninsula Balcanică.

Nicolae Saramandu

IOSIF HERŢEA – ALMÁSI ISTVÁN, *245 Melodii de joc*, Editura Casa creaţiei populare Tîrgu-Mureş, 1970, 128 p.

Apariţia colecţiei de melodii de joc româneşti şi maghiare[1] din jud. Mureş constituie un eveniment multiplu. În primul rînd, ea îndeplineşte o veche necesitate de a reflecta şi în publicaţiile de folclor muzical unitatea strînsă a naţiunii noastre socialiste : muncind alături pentru înflorirea patriei socialiste, naţionalităţile conlocuitoare de pe teritoriul ţării noastre trăiesc într-o deplină prietenie şi înfrăţire cu poporul român. Deci nimic mai firesc decît publicarea în acelaşi volum a comorii artei populare a satelor în care convieţuiesc naţionalităţile conlocuitoare cu poporul român. Colecţia împlineşte — pentru prima oară în publicaţiile Caselor de creaţie populară — acest deziderat, dînd la lumină un material masiv din satele cu populaţie românească şi maghiară din judeţul Mureş[2].

Constituie de asemenea un eveniment faptul că, în seria publicaţiilor de folclor *muzical* a caselor de creaţie populară, pentru prima oară ni se pune la îndemînă o colecţie realizată de doi folclorişti specialişti, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, conţinînd melodii *culese* şi mai ales *transcrise* (de pe documente sonore) cu o înaltă competenţă profesională. Înalta ţinută ştiinţifică a materialului publicat face ca fiecare piesă să răspundă, dincolo de necesităţile ansamblurilor artistice de amatori, oricăror scopuri ştiinţifice. În acest sens este poate exagerată modestia autorilor, care lasă fără comentariu ştiinţific o seamă de aspecte originale, pe care le ridică chiar şi simpla parcurgere a unor notaţii ce dezvăluie cu îndrăzneală caracteristici necunoscute (sau insuficient tratate) pînă acum la o serie întreagă de jocuri (vezi mai jos).

---

[1] Colecţia mai cuprinde încă 5 melodii de dans germane, dintr-o singură localitate, şi anume din Botoş. Prezenţa acestor melodii avînd mai mult un caracter... simbolic, nu ne vom ocupa de ele în recenzia de faţă.

[2] Pînă în prezent nici una din publicaţiile de folclor muzical nu şi-a propus o astfel de sarcină specială. Unele colecţii, ca de pildă monografia lui Lajtha László *Szépkenyerüszentmártoni gyüjtés* (Budapesta, 1954), cuprind melodii culese din diferite sate fără a face vreo selecţe antologică.

În sfîrşit, reprezintă de asemenea un ...,,eveniment'' însăşi apariţia colecţiei, prin faptul că ea vede lumina tiparului după o lungă aşteptare de aproape patru ani.

Regretăm însă faptul că spiritul de economie — atît de necesar în orice domeniu, deci şi în cel de editare a folclorului muzical de către casele de creaţie populară — s-a transformat, prin exagerare, în contrariul său, adică în...risipă ! Micşorarea peste măsură a clişeelor muzicale şi înghesuirea portativelor — 12 portative constituie ,,onglinda'' paginii —, suprimarea unor pagini care dau aspectul estetic indispensabil unei publicaţii etc. lipsesc colecţia de plăcerea pe care orice bibliofil o aşteaptă de la fiecare tipăritură [3].

În cele ce urmează ne vom opri mai amănunţit asupra unora din ideile enunţate mai sus.

Pornind de la necesităţile formaţiilor artistice de amatori cărora li se adresează publicaţiile Caselor de creaţie populară, alegerea materialului a avut ca prim criteriu prezentarea unor melodii autentice, urmărindu-se, pe cît era posibil, oferirea unui repertoriu complet de jocuri (dar nu şi de melodii !) al satelor din acest judeţ. De altfel, chiar şi ,,înşirarea jocurilor dintr-o localitate corespunde în general succesiunii acestora în hora duminicală a satului'' (Introducere, pag. 4). Această concepţie pune în valoare stilurile deosebite statornicite în satele româneşti şi maghiare, vorbind uneori, prin fineţea nuanţelor chiar şi în alcătuirea ,,suitelor'', de marea varietate şi bogăţie artistică a tezaurului folcloric muzical şi coregrafic din această zonă a ţării noastre. De aceea, materialul colecţiei, luat în ansamblu, poate servi într-o măsură apreciabilă şi pentru scopurile unor cercetări ştiinţifice, deschizînd posibilitatea unor generalizări, unor comparaţii de ordin etnomuzicologic. La aceasta contribuie cei doi autori, care, deşi erau chemaţi să realizeze o colecţie ,,de popularizare'', n-au abdicat de la exigenţa impusă de caracterul ştiinţific, creator, al oricărei notaţii bune de folclor muzical, ci s-au străduit să confere notaţiilor lor plasticitate grafică, fără a compromite esenţa muzicală a pieselor publicate. Atitudinea de înaltă exigenţă ştiinţifică într-o colecţie aşa-zisă de popularizare este cu atît mai salutară cu cît ea demonstrează că accesibilitatea nu trebuie să fie şi nu poate fi confundată cu *simplismul*, cu schematizările notaţiilor, care de fapt încearcă să ascundă — sub pretextul ,,accesibilităţii'' — fie comoditatea sau superficialitatea, fie chiar incompetenţa autorilor respectivi.

În sensul celor arătate, credem că este tipică publicarea unui număr considerabil de melodii de joc româneşti notate în sistemul ritmic ,,aksak''. Din păcate, aşa cum am amintit mai sus, autorul notaţiilor (I. Herţea) nu s-a oprit, în cuprinsul notei introductive, asupra trăsăturilor ritmice caracteristice pe care le dezvăluie pentru prima oară în folcloristica românească la unele din jocurile notate în acest sistem.

Într-adevăr, dacă pentru ritmul *Învîrtitelor* cercetările speciale ale compozitorului Pascal Bentoiu [4] (care a fost pentru un timp relativ scurt colaborator al Institutului de folclor din Bucureşti) au dus la concluzii revelatoare cu privire la sistemul lor ,,aksak'', în cazul celorlalte jocuri din Transilvania, publicate în colecţie, ca de pildă *Purtata*, *Şiragul*, *De-a lungu*, *Haidăul*, *Ardeleana* etc. etc., ritmurile ,,aksak'' în forma lor concretă apar pentru prima oară în această colecţie [5]. De aceea credem că problema ar fi meritat din partea autorului mai multă stăruinţă, mai ales dacă ne gîndim că amatorii se vor descurca mai anevoie în aceste notații ,,neobișnuite'' fără o explicație mai amănunțită. În orice caz, vrem să sperăm că autorul menționat nu va renunța la elaborarea unui studiu special consacrat ritmurilor ,,aksak'' din Transilvania, justificat de varietatea formelor în care apare sistemul și de numărul destul de mare de jocuri executate în acest sistem, care este răspîndit în mai multe puncte ale județului (ca și în alte județe din Ardeal).

---

[3] Nu pledăm pentru risipă şi megalomanie (cum se poate observa, de pildă, la volumul *160 melodii populare instrumentale* — de Virgil Medan — publicat de Casa judeţeană a creaţiei populare Cluj, 1968), ci pentru o economie reală şi raţională ! Poate nu ar fi rău dacă forurile în drept — cum ar fi Comitetul pentru Cultură şi Artă — ar stabili cîteva norme editoriale pentru Casele de creaţie, menite să împiedice excesele de orice fel.

[4] Pascal Bentoiu, *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti*, în ,,Revista de folclor'', 1 (1956), nr. 1—2.

[5] Virgil Medan (*160 melodii populare instrumentale*, Edit. Casa judeţeană a creaţiei populare Cluj, 1968) publică aproape 30 de jocuri în ritm aksak, notele însă invariabil în $\frac{10}{16}$. Formele variate ale aksakului, găsite şi în alte zone folclorice, ne fac să credem că notaţiile

În esență, sistemul ,,aksak'' al jocurilor românești din jud. Mureș ne apare sub forma de $\frac{7}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{10}{16}$ $\frac{11}{16}$ $\frac{12}{16}$. Dintre acestea, ponderea cea mai mare în materialul publicat o are forma $\frac{10}{16}$, iar frecvența cea mai redusă $\frac{9}{16}$ și respectiv $\frac{12}{16}$. Cercetarea materialului românesc mai arată că din cele 22 de localități, de unde se publică în total 125 de melodii de jocuri, 18 localități cunosc una sau alta din formele sistemului ,,aksak''. Deși numărul localităților reprezentate în colecție este infim față de totalitatea satelor existente în județ (ceea ce limitează considerabil valabilitatea concluziilor de ordin statistic), totuși, proporția de peste 80% a comunelor în care se semnalează existența sistemului ,,aksak'' invită cel puțin la o cercetare specială amănunțită, care nu trebuie prea mult amînată și al cărei rezultat poate fi plin de surprize.

Chiar și materialul publicat în colecție permite deja unele observații destul de interesante. Așa, de pildă, se poate constata că unul și același joc, ba uneori în aceeași localitate și la același informator, se prezintă simultan, în variante deosebite, și în sistemul ,,aksak'' și în cel divizionar. Astfel, *Învîrtita* din Săcalu de Pădure, bunăoară, ne apare fie în $\frac{2}{4}$ (nr. 78), fie în $\frac{9}{16}$ — adică 4 + 3 + 2 (nr. 80). *Purtata* din Dateș, chiar la același informator (fluieraș), o dată apare de asemenea în $\frac{2}{4}$ (nr. 1), dar și în $\frac{10}{16}$ (nr. 3). *De-a lungu* din Rușii-Munți este prezent cu o variantă cîntată în $\frac{2}{4}$ (nr. 88) dar și cu una în $\frac{11}{16}$ (nr. 87). Un număr mai mare de paralelisme, la același joc — sistem divizionar și ,,aksak'' —, apare la variantele ce provin din localități diferite. Așa, de pildă, *Învîrtita*, pe lîngă formele arătate mai sus $\left(\text{în } \frac{2}{4} \text{ și } \frac{9}{16}\right)$, se mai prezintă și sub forma de $\frac{10}{16}$ în alte două localități : în *Șăulia* (nr. 21) și în *Șilea* (nr. 227 și 228). *Purtata* se execută în $\frac{2}{4}$ la Căpîlna de Jos (nr. 221), dar în $\frac{6}{8}$ la Tătîrlaua (nr. 211) și $\frac{10}{16}$ și $\frac{9}{16}$ la Feisa (nr. 219, respectiv nr. 220), toate variantele fiind jocuri de fete *cu text cîntat*. *Tîrnoveneasca* se execută în ritmul de $\frac{10}{16}$ la Ibănești (nr. 62), dar în $\frac{2}{4}$ la Dumbrava (nr. 96 — sub denumirea *Tîrnoveana*). *Șchioapăta* o găsim în $\frac{10}{16}$ la Săcalu de Pădure (nr. 77) și în $\frac{2}{4}$ la Bilbor (nr. 98 și 105 — sub denumirea obișnuită de *Șchioapa*) ; *Leneșa* în $\frac{2}{4}$ la Voiniceni (nr. 49), dar în $\frac{9}{16}$ la Sînmartinu de Cîmpie (nr. 242). Și mai interesant este aspectul sub care întîlnim *De-alungu* în diferite comune : în ritmul de $\frac{11}{16}$ la Hodac,

---

ritmurilor aksak din colecția noastră sînt reale. (Folcloristul Ion Florea a găsit, de pildă, în Banat o bogată varietate a aksakului — comunicare verbală la București, în 1968, urmată de audierea unor înregistrări făcute de I. Florea și verificate cu ajutorul metronomului electronic construit de ing. Ion Georgescu de la Institutul de etnografie și folclor din București.)

Ibăneşti, Ruşii-Munţi şi Morăreni, în $\frac{10}{16}$ la Fărăgău, dar, cum am văzut, şi în $\frac{2}{4}$ la Ruşii-Munţi (vezi nr. 57, 61, 87, 93, 94, 238, respectiv 88 şi 90). În sfîrşit, un număr oarecare de jocuri se prezintă *izomorf*, fie în ritm ,,aksak", fie în cel divizionar. Astfel *Bătuta* apare numai în $\frac{2}{4}$ în toate localităţile (în Tătîrlaua găsim un joc de fete, *Bătuta pe una*, care este în $\frac{10}{16}$ — vezi nr. 212); *Împceleca* constant în $\frac{12}{16}$, dar numai în Fărăgău (3 variante); *De jumătate*, în două forme al ,,aksaku"-ului: $\frac{9}{16}$ şi $\frac{10}{16}$ la Sînmartinu de Cîmpie; *Corobeasca* în $\frac{2}{4}$ la Bilbor, Gălăuţaş şi Livezi; *Bătrîneasca* în $\frac{2}{4}$ la Bilbor şi la Tulgheş; *Haidăul* în $\frac{10}{16}$ la Lunca şi la Morăreni; *Fecioreasca* în $\frac{10}{16}$ la Tătîrlaua şi la Şilea. Iată numai cîteva aspecte care ar fi meritat atenţia autorului materialului românesc şi care ar putea fi completate cu încă o sumedenie de observaţii similare!

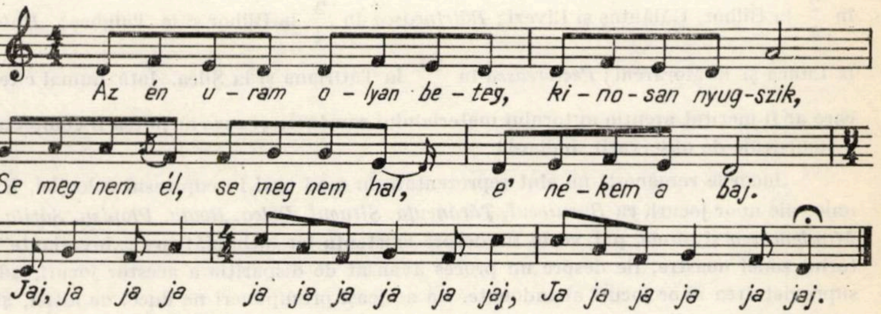
Jocurile româneşti nu sînt reprezentate în mod egal în cuprinsul colecţiei. Exemplarele unice ale unor jocuri, ca *Busuiocul*, *Ţărăncuţa*, *Şiragul*, *Polca*, *Roata*, *Plopişu*, *Sărita*, *Romanca*, *Munteneasca* şi altele, pot vorbi fie despre existenţa lor întîmplătoare (,,invariante") în repertoriul zonei noastre, fie despre un proces avansat de dispariţie a acestor jocuri, adică despre supravieţuirea unor jocuri abandonate. La aceleaşi presupuneri ne duce, de altfel, şi existenţa paralelă, la jocurile menţionate mai înainte, a sistemului ritmic ,,aksak" şi a celui divizionar (fenomenul este cunoscut şi în alte zone folclorice ale ţării).

Să ne oprim încă o clipă asupra materialului românesc, pentru a analiza repertoriul de jocuri al cîtorva localităţi. Dacă în privinţa *frecvenţei* jocurilor *Învîrtita* deţine o supremaţie netă (22 de variante din 9 localităţi, dintre care 18 în ritm de $\frac{2}{4}$), atunci, în ce priveşte bogăţia repertoriului local, aceasta pare să indice localitatea *Bilbor* (un repertoriu de 13 jocuri, toate în măsura $\frac{2}{4}$), urmată de *Livezi* (cu jocuri din care numai *Cerdaşul încet* este în ritm aksak — $\frac{10}{16}$ —, restul fiind tot în măsura de $\frac{2}{4}$); localităţile Voiniceni (un *Şiragul* în ritm de $\frac{11}{16}$, restul în $\frac{2}{4}$), *Tătîrlaua* (50% în ritm ,,aksak") şi *Fărăgău* (numai 2 jocuri în $\frac{2}{4}$, restul în ,,aksak"!) sînt reprezentate cu cîte 8 jocuri. Majoritatea localităţilor este prezentă în colecţie cu cîte 4—6 jocuri şi numai un număr redus de comune figurează doar cu cîte două piese.

Cele 115 melodii maghiare provin din 26 de localităţi diferite. Ar fi deci firesc ca ,,densitatea" jocurilor pe localităţi, aici, să fie mai mică. Totuşi, şi în materialul maghiar cîteva localităţi sînt reprezentate cu un repertoriu foarte bogat. Aşa, de pildă, din Ozd se publică 12 jocuri diferite, din Vărşag 10 jocuri, din Lunca de Jos — 9, din Ghindari — 8, din Gălăţeni — 7. Şase localităţi sînt reprezentate cu cîte 5 jocuri (Simbriaşi, Corund, Feliceni, Păltiniş, Tomeşti şi Mereşti). Numărul sporit de localităţi se explică astfel prin cele reprezentate doar de cîte o melodie-două. Dar, după cum se ştie, una din caracteristicile folclorului muzical maghiar fiind bogăţia ,,pe verticală" (în sensul că într-o zonă relativ mai întinsă repertoriul rămîne identic), această reprezentare săracă a unor localităţi nu afectează în esenţă cunoaşterea în profunzime a întregului material maghiar din zona noastră.

În comparaţie cu melodiile de jocuri româneşti, unde forma *instrumentală* este cea caracteristică, melodiile maghiare de dansuri populare sînt formate în majoritate din melodii vocale, cu text cîntat. Fac excepţie melodiile jocurilor bărbăteşti de virtuozitate, de tipul *Verbunkós*, *Legényes*, *Csürdöngölö* etc. Totuşi, este interesant de remarcat faptul că în materialul maghiar găsim şi un joc *instrumental*, intitulat *Csufós* (ce s-ar putea traduce ,,de bătaie de joc"), poate un corespondent maghiar al *Şchioapei*.

Melodiile instrumentale maghiare nu prezintă caracteristicile ritmice proprii jocurilor româneşti, în sistemul ,,aksak", toate fiind în măsura $\frac{2}{4}$ sau $\frac{4}{4}$. Dar tendinţele spre ritmuri asimetrice par a fi prezente într-unul din jocurile cele mai frumoase din colecţie — o melodie de joc vocală, cu text, intitulată ,,Az én uram olyan beteg" (nr. 167), pe care-o reproducem mai jos:


Az én u - ram o - lyan be - teg, ki - no - san nyug-szik,
Se meg nem él, se meg nem hal, e' né - kem a baj.
Jaj, ja ja ja ja ja ja ja ja jaj, Ja ja ja ja ja jaj.

Cu toate că forma vocală a jocurilor maghiare predomină, autorul materialului maghiar — Almási István — a avut buna inspiraţie de a ilustra şi muzica instrumentală de jocuri populare, publicînd peste 35 de melodii cîntate la vioară, 3 melodii la fluier, 2 la saxofon (Es), 2 la ţambal şi 1 la clarinet (Es). Din acest punct de vedere, al reprezentării diferitelor instrumente, materialul maghiar este mai divers. Cum s-a amintit, melodiile instrumentale acompaniază jocurile bărbăteşti de virtuozitate. Un studiu comparativ al jocurilor bărbăteşti maghiare şi româneşti ar fi, credem, deosebit de interesant şi, în orice caz, o culegere de *dansuri populare*, realizată de coregrafi, cuprinzînd material românesc şi maghiar, ca volumul muzical de faţă, rămîne o sarcină de îndeplinit. Pînă la apariţia unui astfel de studiu, putem doar să remarcăm unele corespondenţe în *denumirea* unor jocuri în materialul românesc şi maghiar. Astfel, în materialul publicat întîlnim atît jocul românesc *Sărita*, cît şi pe cel unguresc intitulat *Ugrós* sau *Szökös* — ceea ce în traducere exactă înseamnă acelaşi lucru. La fel, *Bătuta* pare să aibă drept corespondent pe *Dobbantós*; *Kettös járta*tó poate fi tradus prin *Purtata* şi am văzut că *Csufós* poate fi corespondentul *Şchioapei*.

Poate că tot despre influenţe reciproce vorbeşte numărul mai mare de jocuri de fete româneşti din această zonă, cîntate pe melodii de joc vocale, cu text. Pe de altă parte, aşa cum am amintit mai sus, în materialul instrumental maghiar nu întîlnim nici un singur joc în sistemul ritmic ,,aksak", atît de răspîndit în materialul românesc. Poate că o preocupare mai intensă în cercetarea, în depistarea unor astfel de structuri de către cercetătorii materialului maghiar va putea duce la concluzii noi, mai ales dacă şi jocurile maghiare vor fi notate împreună cu acompaniamentul de taraf. Pentru că este puţin probabil ca lăutarii din această zonă, care cîntă în mod obişnuit atît melodiile de jocuri româneşti, cît şi pe cele maghiare, să nu fi impregnat întregul lor repertoriu cu un stil unic de *interpretare*, care — după cum am demonstrat altă dată — influenţează într-o anumită măsură însăşi *structura* ritmică.

În fine, făcînd aprecieri asupra materialului publicat, nu se poate trece peste notaţiile polifonice realizate de autorul materialului românesc. Transcrierea şi publicarea celor 9 melodii de joc împreună cu acompaniamentul lor (vioară, violă, contrabas sau vioară, violă), dincolo de interesul pe care-l reprezintă pentru formaţiile de amatori, pot fi considerate ca un interesant material de studiu. Dimpotrivă, nu ni s-a părut destul de întemeiată raţiunea pentru care la un singur joc (*Purtata* din Căpîlna de Jos — nr. 221) se publică şi notarea paşilor de dans. Acest exemplu singular nu poate, desigur, să suplinească necesitatea unei publicaţii speciale, realizată de coregrafi, iar propagarea *numai* a acestui joc, pentru ansamblurile de amatori, ni se pare mai curînd păgubitoare, pentru că şi aşa, prin reprezentarea insistentă de către diferite ansambluri profesioniste a *Purtatei* din Căpîlna, aceasta tinde să se banalizeze (mai ales prin frecventele tendinţe de şablonizare şi schematizare).

În încheiere dorim să ne exprimăm speranţa că iniţiativa valoroasă a Casei de creaţie populară a judeţului Mureş, concretizată prin colecţia de faţă, va fi continuată cu publicarea (mai operativă şi cu mai multă generozitate editorială !) a materialului muzical şi a celorlalte genuri, a materialului coregrafic etc., la acelaşi nivel şi de aceeaşi ţinută ştiinţifică, contribuindu-se astfel la valorificarea unora dintre cele mai preţioase realizări artistice ale culturii noastre populare.

Adrian Vicol

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
* *
KÖNYVTÁRA

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologia de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 95—180, Bucureşti, 1971

I. P. „Informaţia" — c. 2026

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

Budapest

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 16 BUCUREȘTI Nr. 3

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU: ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea de comerţ exterior „Libri", Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al « Revistei de etnografie şi folclor ».

« *La Revue d'ethnographie et de folklore* » paraît 6 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea de comerţ exterior «Libri», Boite postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

F-417

Budapest

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 1971 Nr. 3

SUMAR

STUDII

Pag.

NICOLAE CONSTANTINESCU — Aspecte ale culturii populare în publicaţii îndrumate de P.C.R. (1921—1944) 183
AL. I. AMZULESCU — Modelul funcţional al eposului eroic românesc 189
MATEI SOCOR — Anecdotica populară şi muzica 207
LARISA AGAPIE — Doina bucovineană 215
SABINA ISPAS — Observaţii cu privire la funcţia ,,Recunoaştere'' în baladă . . 225

MATERIALE

VASILE CĂRĂBIŞ — Olăria din Arcani şi Stroeşti — judeţul Gorj 231

NOTE ŞI DISCUŢII

ION GHINOIU — Probleme ale fixării reţelei-anchetă pentru A.E.R. 237
TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 247
GHIZELA SULIŢEANU — Călătorie de studii în R.P. Bulgaria 255
CONSTANTIN COSTEA — Schimb de experienţă cu Republica Populară Ungară 257

RECENZII

Cercetări de muzicologie, 2, *Omagiu lui Constantin Brăiloiu*, Conservatorul de muzică ,,Ciprian Porumbescu'', Bucureşti, 1970 (Tiberiu Alexandru) 259
Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1970 (Cornelia Belcin) 261

Rev. etn. folc. Tom. 16, nr. 3 p. 181—264 Bucureşti, 1971

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET FOLKLORE

Tome 16 1971 N° 3

SOMMAIRE

ETUDES

Page

NICOLAE CONSTANTINESCU — Quelques aspects de la culture populaire dans les publications initiées par le Parti Communiste Roumain (1921—1944) 183
A. I. AMZULESCU — Le modèle fonctionnel des chants héroïques roumains . . . 189
MATEI SOCOR — L'anecdotique populaire et la musique 207
LARÏSA AGAPIE — La Doïna de Bukovine 215
SABINA ISPAS — Observations ayant trait à la fonction ,,Reconnaissance'' dans la ballade 225

MATERIAUX

VASILE CĂ RĂBIȘ — La potérie d'Arcani et de Stroești — département de Gorj 231

NOTES ET DISCUSSIONS

ION GHINOIU — Problèmes de la fixation du réseau-enquête pour l'A.E.R. . . . 237
TIBERIU ALEXANDRU — Chronique du disque 247
GHIZELA SULIȚEANU — Voyage d'études en Bulgarie 255
CONSTANTIN COSTEA — Echange d'expérience avec la République Populaire Hongroise 257

COMPTES RENDUS

Cercetări de muzicologie, 2, *Omagiu lui Constantin Brăiloiu*, Conservatorul de muzică ,,Ciprian Porumbescu'', Bucarest, 1970 (Tiberiu Alexandru) . . 259
Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, Ed. Academiei, Bucarest, 1970 (Cornelia Belcin) 261

Rev. ethn. folkl. Tome 16, N° 3, p. 181—264 Bucarest, 1971

ASPECTE ALE CULTURII POPULARE ÎN PUBLICAŢII ÎNDRUMATE DE P.C.R. (1921–1944)

NICOLAE CONSTANTINESCU

Creat în focul încleştărilor de clasă, ca o încununare a tradiţiilor de luptă ale mişcării muncitoreşti şi revoluţionare din patria noastră, Partidul Comunist Român a devenit detaşamentul de avangardă al clasei muncitoare şi a fost singura forţă politică care a văzut, în condiţiile grele ale fascizării ţării şi ale războiului, calea evoluţiei sociale, economice şi politice a României, militînd neabătut pentru transpunerea în fapt a idealurilor marxism-leninismului. Evocînd şi sintetizînd acest moment hotărîtor al mişcării muncitoreşti din ţara noastră, secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, arăta : ,,Prin aceasta lupta revoluţionară se ridică pe o treaptă superioară, se dă un puternic avînt procesului de clarificare ideologică, politică a mişcării muncitoreşti, dezvoltării conştiinţei de clasă a proletariatului şi celorlalte mase muncitoare ale poporului. Continuînd lupta de veacuri pentru eliberarea socială şi naţională, cele mai bune tradiţii ale mişcării muncitoreşti şi socialiste din România, partidul comunist este în noile condiţii istorice exponentul fidel al intereselor clasei muncitoare, ale întregului popor''[1].

Căile prin care ideologia marxist-leninistă a fost răspîndită în păturile largi ale populaţiei muncitoare au fost diverse, un loc esenţial ocupîndu-l acele publicaţii apărute sub îndrumarea şi conducerea directă a partidului, precum şi cele care au găzduit, mai ales în anii grei ai ilegalităţii, scrisul unor intelectuali ataşaţi idealului de libertate a poporului.

Luptînd împotriva dificultăţilor create de un regim oligarhic, de o cenzură, de o reacţiune din ce în ce mai atroce, cuvîntul partidului s-a făcut simţit atît prin manifeste sau foi ilegale, cît şi prin publicaţii legale cu un pronunţat caracter de stînga.

,,Prin numeroase articole şi studii apărute în publicaţiile ilegale şi legale ale partidului, ca şi în cele de orientare democratică din această perioadă — « Lupta de clasă », « Scînteia », « Era nouă », « Frontul evenimentelor culturale şi sociale », « Korunk », « Die Welt », « Cuvîntul liber »,

---

[1] Nicolae Ceauşescu, *P.C.R. continuator al luptei revoluţionare şi democratice a poporului român, al tradiţiilor mişcării muncitoreşti şi socialiste din România*, Buc., E.P., 1966, p. 25.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 183–187, Bucureşti, 1971

« Viața românească », « Manifest », « Reporter », « Șantier », « Jurnalul literar » al lui G. Călinescu, « Lumea românească » condusă de Z. Stancu, « Arena », « Echipa » și multe altele — a fost denunțat caracterul diversionist al concepțiilor filozofice și sociologice reacționare, fasciste, teoriile statului corporatist și statului legionar, geopolitica etc., arătîndu-se bazele lor sociale, sursele lor externe de alimentare, pericolul pe care-l reprezintă pentru poporul român'' [2].

Alături de protestul hotărît și combaterea viguroasă a reacțiunii, a fascizării țării, a războiului ; alături de lupta dusă în apărarea drepturilor omului, libertăților democratice, împotriva împilării și opresiunii ; alături de efortul permanent de a înfățișa și demonstra justețea tezelor marxism-leninismului ; alături de ilustrarea acestora cu fapte și realizări ale celui dintîi stat al muncitorilor și țăranilor — Uniunea Sovietică —, în paginile presei comuniste și ale publicațiilor aflate în sfera de influență a P.C.R. și-au găsit întotdeauna loc dezbateri pe marginea fenomenului cultural, discuții asupra artei și literaturii.

Și în acest domeniu de aprige confruntări ideologice partidul și-a exprimat punctul de vedere prin pana unor scriitori, publiciști, intelectuali, ca Lucrețiu Pătrășcanu, Ilie Cristea, N. D. Cocea, Alexandru Sahia, Ion Pas, I. Popescu-Puțuri, B. Lăzăreanu, F. Aderca și alții.

O personalitate ca G. Călinescu își exprima dezaprobarea față de huliganismul ce invadase la un moment dat literatura noastră, arătîndu-și dezacordul față de acele ,,decrepitudini care otrăvesc aerul și fură hrana celor tineri''. Acestui tip de literatură revista ,,Bluze albastre'' cerea să i se opună : ,,Literatura activistă ; Literatura critică ; Literatura proletară''.

Un interes deosebit au arătat publicațiile conduse de partid problemei specificului național. Analizînd cu obiectivitate această problemă, Ilie Cristea arăta că specificul național ,,este în funcție de structura socială a vieții unui popor. Misticismul, fatalismul, pasivitatea nu sînt trăsături specifice anumitor neamuri, ci rezultatul condițiilor de mizerie, incultură și oprimare în care au fost ținute secole de-a rîndul'' [3].

În consens cu cele de mai sus, comentariile pe marginea interpretărilor date *Mioriței* de filozofia burgheză sînt combătute cu vehemență. Ca un ecou al acestei atitudini discutarea unei poezii ce descria durerea și desperarea unui țăran evidențiază că ,,poetul nu cunoaște realitatea satului revoltat'' și că astfel de versuri ,,sînt izvorîte dintr-o resemnare pe care țăranul român nu o are'' (,,Cultura proletară'').

Din perspectiva contribuției aduse la cunoașterea realității satului românesc erau apreciate unele realizări ale școlii sociologice conduse de D. Gusti. ,,Din tot ce am scris mai sus asupra lucrărilor echipelor studențești din vara lui 1935, din foarte puțin material documentar extras din bogăția materialului îngrămădit în grafice și catalog, ne putem da seama de importanța științifică a contribuției echipelor studențești și a Institutului Social Român în cercetarea realităților românești'' [4]. Autorul socotea binevenită propunerea prof. D. Gusti ,,de a transforma, prin unele întregiri, expoziția în Muzeu permanent al satului românesc'', subliniind observația acestuia cu privire la un astfel de muzeu ,,ca document viu al stărilor în ființă, cu înregistrarea tuturor schimbărilor aduse de dezvoltarea economică și culturală''.

---

[2] Const. Antip, *Contribuții la istoria presei române*, Buc., 1964, p. 134.

[3] Ilie Cristea, *Adevărul asupra specificului național*, în ,,Bluze albastre'', 1933, nr. 1.

[4] St. Voicu, *Expoziția de lucru a echipelor studențești*, în ,,Era nouă'', 1936, nr. 1, p. 11.

Dar, reluînd discuția, autorul articolului, bine informat și bun cunoscător al realizărilor școlii sociologice, scoate în evidență ,,impasul teoretic în care se găsește sociologia oficială'', impas determinat tocmai de ,,ignorarea metodei dialectice, materialiste ... ''[5].

Urmînd o logică strînsă, autorul demonstrează cu fapte dificultatea în care se afla sociologia burgheză, generată de contradicția dintre ,,singura autoritate recunoscută — realitatea'' și ,,interesele clasei conducătoare pe care le servea''. Încercarea de conciliere între caracterul de clasă și obiectivitatea științifică împingea școala sociologică spre renunțarea la cercetarea condițiilor economice de viață ale unităților sociale studiate și spre ,,îndreptarea cercetărilor mai ales spre studiul etnografic, folcloric, psihologic etc.'' — neîndoielnic important, dar sărac în date asupra vieții sociale.

Apreciindu-se metoda de culegere complexă a materialului, tehnica alcătuirii monografiilor, în același timp este atrasă atenția asupra pericolului de a se strînge enorm de mult material, fără însă ca prin aceasta să se ajungă la *explicarea* legilor fundamentale ale evoluției societății. ,,Această contribuție nu va putea fi decît de ordin documentar, urmînd ca sociologul înarmat cu sociologia marxistă să folosească imensul material documentar în stabilirea legilor generale, fundamentale de evoluție a României''[6]. Observația este plină de interes și s-ar putea spune că nici pînă azi masivul material faptic adunat de școala gustiană nu a fost integral valorificat, nici sub aspectul cercetării sociologice, nici sub acela al culturii populare.

Publicațiile îndrumate și conduse de partid au arătat interesul cuvenit diferitelor aspecte ale culturii populare nu numai în contextul larg al cercetărilor de sociologie. În publicațiile comuniste apărute la București sînt consemnate mai rar producții folclorice ori dezbateri pe această temă. Pot fi totuși citate materiale ca *Lenin într-un basm popular* ... — în ,,Cultura proletară''[7] sau *Folclor* — în ,,Reporter''[8], care demascau modul tendențios de prezentare a creației populare în manualele școlare. În evocarea răscoalei lui Tudor Vladimirescu se făcea apel la un cîntec popular ilustrativ : ,,Proclamația lui Tudor a răscolit satele oltenești, de unde țăranii alergau înarmați cu puști, lănci, coase, topoare, adunîndu-se pîlcuri-pîlcuri și cîntînd cîntecele haiducești de chemare la lupta de dezrobire : Dați, pandurilor voinici, / Nu fiți la suflete mici ! / Dați cu flintele-mpușcați, / Din robie să scăpați ! / Dați cu puștile-n ciocoi, / Că ei v-au mîncat pe voi ! (Aricescu, p. 30)''[9].

Mult mai amplă este acțiunea de culegere și publicare a folclorului în unele publicații regionale aflate sub influența P.C.R., ca de pildă în ,,Școala Mehedințului'' editată de I.M. Dumitrescu -Bistrița, căruia îi aparţin cîteva contribuţii teoretice, ca de exemplu : *Dăscălimea olteană în slujba folclorului* (an. IV, nr. 9/1934), alături de care poate fi citat articolul lui C. Pajură *Gorki şi folclorul* (an. VI, nr. 4/1936). Tot în presa provincială sînt inserate numeroase reproduceri de texte în manieră populară datorate unor poeţi-ţărani, cum sînt cele apărute în „Horia" (Deva, 1933), „Poporul" (Cluj, 1936 — 1937)[10] şi altele. Interesante materiale sînt cuprinse în revista „Societatea de mîine", care după 1936 trece mai evident sub influenţa partidului.

---

[5] St. Voicu, *Note asupra mișcării de monografie sociologică*, în ,,Era nouă'', 1936, nr. 2, p. 10.

[6] *Ibidem*, p. 16.

[7] Rodion Axouline, *Lenin într-un basm popular*..., în ,,Cultura proletară'', 1926, nr. 1.

[8] Jàgo, *Folclor*, în ,,Reporter'', an. V, 1937, nr. 9.

[9] Alex. Savu, *115 ani de la mișcarea lui T. Vladimirescu*, în ,,Era nouă'', 1936, nr. 2.

Consacrată problemelor româneşti din Ardeal şi Banat, revista îşi autodefinea profilul arătînd că „fiecare număr prezintă un mănunchi de stări veridice smulse prin observaţiune experimentală realităţii româneşti". În acest sens sînt publicate schiţe de monografii săteşti[11], din care nu lipsesc, pe lîngă observaţiile cu caracter social, economic, date privind creaţia spirituală a colectivităţilor studiate.

Revista avea în privinţa aceasta un crez formulat clar, din care se desprinde ideea că cercetarea etnografică şi folclorică trebuie să arate felul cum trăieşte şi cum gîndeşte poporul, evocînd numele lui Ov. Densusianu, care „a apăsat" asupra acestui punct încă din 1910 în *Folclorul — cum trebuie înţeles*.

Articolul ia atitudine împotriva acelora care se socotesc folclorişti „culegînd o poezie populară" : „Astăzi se cer cercetate realităţile adînci. «Florile de pe cîmpie» oricît ar fi de frumoase nu ajung decît să le contemplăm un moment, spre a trece la partea care ne interesează : la realităţi cît mai adînci »[12].

Se întîlnesc în această publicaţie şi unele puncte de vedere teoretice, ca de pildă observaţia cu privire la felul „Cum se creează o doină", atestînd o dată în plus caracterul individual al actului de creaţie şi dobîndirea caracterului colectiv în procesul transmiterii şi prin legătura strînsă cu tradiţia : „De aceea creaţia folclorică nu e minoră. Pentru că e făurită pe un fond de adevăr şi ca rezultat al unei stări sufleteşti armonizate cu natura şi intrată în structura lăuntricului culturii create de poporul român"[13]. Sau însemnările lui Matei Socor, care făcea cronica muzicală, despre raportul dintre muzica populară şi cea cultă. Dincolo de observaţia că „muzica cultă, din totdeauna influenţată de muzica populară, străbate azi o etapă de prefaceri în care elementul rustic este în primul plan al atenţiei", reţinem ca orientare metodologică discutarea „metodei structural-funcţionale" a prof. Bogatîrev, care „încearcă să surprindă fenomenul social al cîntecului popular sub dublul aspect al structurii şi al funcţiei lui sociale[14] .

În acelaşi număr în care St. Voicu semna articolul *Spre o sociologie ştiinţifică românească* este reprodusă (din „Unirea poporului", Blaj, 24 ian. 1937) o notă despre *Portul nostru la Londra*, în care se consemna succesul triumfal al unei echipe de dansatori români în capitala engleză : ,,Această însemnată izbîndă de la Londra am cîştigat-o numai cu 14 ţărani voinici din Cîmpulungul Bucovinei, care n-au mers acolo cu arme, cu puşti şi mitraliere, ci cu cămăşi înflorate, cu cojoace strămoşeşti, cu mîndrul nostru port naţional şi cu sprintenele şi fermecatele danţuri româneşti''[15]. Aluziile la pregătirile războinice ce începuseră să zguduie Europa sînt evidente.

---

[10] Vezi o listă a acestora şi citate la M. Robea, *Culegerea şi valorificarea folclorului în presa comunistă*, în „Limbă şi literatură", XIII, 1967.

[11] Vezi, de exemplu, Vlaicu Bîrna, *Aspecte din Ţara Moţilor*, în „Societatea de mîine", an. XV, 1938, nr. 3 ; I. Chelcea, *Viaţa pastorală în Borloveni şi Pătaş*, ibidem, an. XVI, 1939, nr. 4, etc.

[12] I. Chelcea, *Realităţi subliniate ocazional cu privire la etnografie şi folclor*, ibidem, an. XII, 1935, nr. 2.

[13] Gr. Bugarin, *Cum se creează o doină*, ibidem, an. XV, 1938, nr. 3.

[14] Matei Socor, *Muzică ţărănească, muzică cultă*, ibidem, an. XIV, 1937, nr. 2.

Chiar într-o revistă ca ,,Azi'' (1932 — 1940), profilată exclusiv pe literatură contemporană — titlul e simbolic — (colaborau Zaharia Stancu, Geo Bogza, Vlaicu Bîrna, Miron Radu Paraschivescu, Maria Banuş etc.), se pot cita rînduri inspirate de fenomenul folcloric.

Preluînd celebra formulă a lui V. Alecsandri : ,,Românul e născut poet !'', M. R. Paraschivescu scria : ,,Românul e poet ! zicala asta, tocită ca o monedă veche de mult ce-a fost întrebuinţată, este astfel tocmai fiindcă e adevărată. Românul e poet în sensul cel mai precis, cel mai riguros exact al cuvîntului poesis — de meşteşugar al vorbei, de ilustrator plastic al gîndului. Fiindcă şi gîndul nostru aşa e : concret, lipit de realităţile imediate, plastic el însuşi ''[16].

Cum era şi firesc, în atenţia presei comuniste şi a publicaţiilor aflate sub îndrumarea partidului, stăteau în perioada interbelică mari probleme politice, sociale, economice. Lupta ideologică se desfăşura la o temperatură ce atingea incandescenţa.

Preţuind la justa sa valoare creaţia spirituală a maselor populare, socotind-o pe bună dreptate ca o parte integrantă, de mare importanţă a culturii naţionale, presa comunistă a găzduit în paginile ei materiale privitoare la cultura populară, de la simpla însemnare sau notă pînă la dezbaterea polemică, de principii, constituind un îndreptar preţios pentru toţi cei care s-au simţit atraşi de cercetarea, de studierea acesteia, într-o epocă în care atitudinile variau de la negarea totală la mistificarea grosolană a bogatului şi inestimabilului tezaur de frumuseţi create de locuitorii acestui pămînt.

QUELQUES ASPECTS DE LA CULTURE POPULAIRE DANS LES PUBLICATIONS INITIÉES PAR LE PARTI COMMUNISTE ROUMAIN (1921—1944)

Dans des nombreuses publications dirigées par le Parti Communiste Roumain ont apparu souvent des notes et des commentaires dédiés à quelques aspects de la culture populaire. Soit qu'il s'agissait de recueils des textes populaires, de discussions méthodologiques ou de la valorisation créatrice du folklore, toutes ces contributions ont eu la mission d'orienter le travail de recherche de la culture populaire dans un esprit scientifique et progressiste à une époque de puissantes contradictions sociales.

---

[15] *Portul nostru la Londra*, ibidem, an. XIV, 1937, nr. 1.

[16] M.R. Paraschivescu, *Despre căile lui Tudor Arghezi*, în ,,Azi'', an. VI, 1937, nr. 26

MODELUL FUNCȚIONAL AL EPOSULUI EROIC ROMÂNESC

AL. I. AMZULESCU

Considerațiile despre valoarea estetică și importanța istoric-culturală a cîntecelor narative au devenit, ca și în cazul altor popoare, aproape un truism al folcloristicii noastre. S-au adăugat între timp unele încercări pătrunzătoare spre deslușirea firelor genezei, evoluției, tipologiei, dar, asemenea, ca și alte probleme, rămîn încă departe de a fi elucidate.

Neîntrecut în statornicia pasiunii cu care o viață întreagă s-a dedicat cu precădere studiului epicii populare, după mai bine de patru decenii de activitate, D. Caracostea ajungea să socotească, în 1957, ,,balada poporană română, după limbă, cea de a doua mare instituție a poporului nostru''[1], ceea ce nu poate fi decît expresia fierbinte și tîrzie a unei inocente exagerări. Vremea entuziasmului romantic este de mult depășită, iar voci chemătoare la prudență și cumpătare s-au făcut auzite încă din primele decenii ale acestui veac, ba chiar și mai înainte. Este timpul ca, învățînd din pildele cele mai bune ale înaintașilor, să preluăm mai cu seamă latura neobositei lor frămîntări scrutătoare, ascultînd mai ales apelul lor înțelept către ,,sfînta muncă tăcută, neștiută, nemulțumirea, frămîntarea, ochiul mereu atent asupra a tot ce se face aiurea, nu pentru a imita, dar pentru a făuri tăindu-ți propria cale''[2].

O însemnată problemă, încă nesatisfăcător rezolvată, este desigur și cea a delimitării cît mai coerente a eposului nostru eroic, pentru a desprinde cu mai multă limpezime tipologia acestuia din ansamblul cîntecului narativ.

În perspectiva istoriei culegerilor și cercetărilor, s-au ivit, tot mai stăruitor în ultimele decenii, semnele necesității de a acorda o atenție aparte și ale străduinței de a distinge din privirea cuprinzătoare cu care de la Alecsandri și Russo ne-am deprins a considera laolaltă întregul patrimoniu al cîntecului narativ — de ei pentru întîia oară denumit cu termenul generic ,,baladă'' — acele cîntece care s-ar putea socoti mai curînd ca o categorie deosebită, a cîntecelor despre voinici și viteji, constituind eposul nostru eroic.

---

[1] Cf. D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, București, Editura pentru literatură 1969, II, p. 389.

[2] Cf. *ibidem*, I, p. 16.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 189–206, București, 1971

Confuzia şi şovăiala, care mai dăinuie şi astăzi, purced în mare măsură din felul cum a procedat însuşi Alecsandri, care, deşi teoretic afirma că ,,baladele sînt mici poemuri asupra întîmplărilor istorice şi asupra faptelor mărețe'' [3], în practica alcătuirii şi a publicării colecţiei sale a aşezat alături, amestecînd între cele 55 de piese ale ediției sale definitive, din 1866, de-a valma cîntece eroice şi balade familiale. (Este suficient să privim înşiruirea tablei de materii a colecţiei.)

S-a vorbit de ajuns despre inadecvarea termenului cărturăresc şi cosmopolit ,,baladă'', ca şi despre egala imprecizie a termenului tradiţional-popular ,,cîntec bătrînesc'' (pe care de altfel Alecsandri l-a şi folosit în subtitlul primei sale ediţii, din 1852—1853) şi s-au explicat temeiurile viziunii cultural-politice, europenizante şi romantice, pentru care Alecsandri şi Russo au înţeles să împămînteneascǎ la noi termenul occidental.

Izvorul confuziei nu porneşte însă atît din ambiguitatea celor doi termeni, cît din însăşi natura larg şi obiectiv ambiguă a cîntecelor noastre narative. Caracterul, mult asemănător, de concentrare ,,poematică'', preponderenţa cadrului familial al subiectelor şi atmosfera adesea tragică — mai cu seamă în încheiere — îngreuiază mult şi fac nesigură posibilitatea unei mai clare şi uşoare distincţii între *eposul* şi *balada* românească. Aşa, spre exemplu, numai în aparență unele variante ale temelor eroice ajung să depăşească 1 000 de versuri în colecţia lui G. Dem. Teodorescu [4]. (Aceasta decurge de fapt din chipul original în care culegătorul a înţeles să aştearnă în scris versurile variantelor sale, pentru a scoate mai mult în evidenţă numeroasele paralelisme, repetiţii, gradaţii şi rime interne, atît de frecvente în cîntecele narative.) De altfel, în zonele de bună tradiţie a cîntecului bătrînesc, sînt, pînă în vremea din urmă, destul de numeroase şi cazurile cînd, în ciuda aşa-zisei tendinţe spre concentrare lirico-narativă, atîtea variante de balade ,,propriu-zise'', cu subiecte din ciclul vieţii strict familiale, se desfăşoară obişnuit în 200—300 de versuri (ca şi majoritatea repertoriului eroic). În ce priveşte atmosfera sumbră, atît de proprie mai cu seamă repertoriului baladelor ,,domestice'', apoteoza tragismului — îndeosebi final — întunecă oarecum optimismul funciar, al biruinţei prealabile, chiar şi în atîtea cazuri de autentic epos avîntat (vezi, spre pildă, *Iorgovan*, *Şarpele*, *Doicin*, *Toma Alimoş* ş.a.).

S-ar putea astfel spune că o firească undă de flux şi de reflux al convieţuirii acoperă şi omogenizează oarecum cîntecul narativ, prin pendularea neîncetată a unei influenţe reciproce, cu tendinţă de apropiere şi de asimilare între epos şi baladă. Aceasta sporeşte uneori suflul narativ al baladei propriu-zise, prin extensiunea ei sub înrîurirea eposului eroic, dar şi face să fîlfîie, cel puţin în răstimpuri, umbra unui zăbranic mohorît nu numai peste mult discutata ,,afirmare optimistă a dragostei de viaţă şi de profesiune a ciobanului mioritic'', ori peste profunda şi generoasa autodăruire a Icarului argeşean (spre a ne referi la cele mai clasice ,,balade''), ci şi peste neaoşa voinicie de Siegfried carpatic a lui ,,Iorgu Iorguţu'', ucigătorul balaurului, sau peste bărbăţia crîncenului Toma Alimoş.

---

[3] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale romănilor*, Bucureşti, 1866, p. XII.

[4] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 538—550 (Badiul); p. 561—573 (Stanislav).

Foarte sugestivă rămîne, în această privinţă, însăşi marea indecizie din conspectul variantelor unor aceloraşi teme şi subiecte, cînd, de la caz la caz, pendulînd necontenit între epos şi baladă, spre pildă, Antofiţă încălcînd tabu-ul părintesc cade răpus de neascultarea şi semeţia lui, *sau*, ajutat de vătaf-Vioară, biruie voiniceşte, dobîndind pescuitul miraculos; ginerele Letinului izbuteşte să treacă toate „probele", dispensîndu-se aproape de ajutorul iniţiatic al nunului, *sau*, ezitant şi poltron, nu izbîndeşte decît cu ajutorul protector al nunului,dar în cele din urmă moare prin accident, lăsînd mireasa moştenire mezinului; iar voinicul înghiţit de şarpe, *cînd* scapă cu viaţă, devenind frate de cruce al Iortomanului salvator din grea cumpănă, *cînd* piere, cu toată inutila medicaţie — probabil rituală — a scăldării în jgheabul cu lapte dulce de la stîna mocănească...

Dezvoltîndu-se şi cristalizîndu-se în condiţiile istorice ale Europei feudale, este firesc ca eposul nostru „poematic" să se apropie mai mult de atmosfera preponderent întunecată, de forma relativ concentrată şi de fiorul tragic al eposului serbo-croat şi al romancero-ului iberic, deopotrivă zămislite sub ameninţarea crepusculară a flamurilor islamice şi sarazine, decît de lumina însorită, plină de amestec olimpic, sub care evoluează şi se deapănă în lărgimi de epopee asediul Ilionului antic cu isprăvile viteazului Achile, ori aventurile mediteraneene ale iscusitului Ulisse.

Cu toate acestea, şi eroii eposului nostru ies de cele mai multe ori victorioşi din încercările peste care trec cu bărbăţie sau viclenie. Şi Dălea-Dămian biruitorul Samodivei, şi fratele viteaz ucigaşul zmeilor peţitori, şi neastîmpăratul Ioviţă al temelor novăceşti, şi Tinerelul moldovean, şi Marcu Viteazu, şi Doicin, şi Tanislav, şi Badiu, şi Corbea, şi Mihu copilul, şi Miu haiducul, şi Ghiţă Cătănuţă sînt eroi triumfători, prin luptă sau alte „probe" şi încercări voiniceşti, asupra semeţiei, cotropirii, perfidiei, lăcomiei sau uneltirilor adversarului.

Se poate afirma că în cursul recentelor două decenii s-a făcut relativ mult şi în spirit evident inovator mai ales pentru determinarea eroicului ca *o categorie istorico-tematică* a cîntecului narativ, dar s-a realizat comparativ prea puţin pentru delimitarea şi definirea eposului *ca specie* artistică în cadrul cîntecului narativ [5].

Paralel şi simultan cu cercetările româneşti, dar cu o pronunţată consecvenţă şi combativitate, cercetătorul sovietic V.M. Gaţak, studiind folclorul moldovenesc în legătură cu cel românesc şi sud-slav, militează şi el perseverent, începînd din 1960, pentru o tranşantă delimitare a „speciilor" cîntecului narativ, propunînd chiar „trei specii, şi nu una" —

---

[5] Cf. îndeosebi tratatul *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, I, p. 102—133; Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, I, p. 5—100; G. Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1966.

În literatura internaţională au apărut, în ultimele două decenii, cel puţin eminentele sinteze şi contribuţii ale lui: V.I. Propp, *Russkiĭ gheroiceskiĭ epos*, Moscova, 1958; A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1960; M. Braun, *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961; V. Schirmunski, *Vergleichende Epenforschung*, Berlin, Akademie Verlag, 1961; D. Burkhart, *Unterschungen zur Stratigraphie und Chronologie der südslavischen Volksepik*, München, O. Sagner, 1968; L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze, L.S. Olschki, 1969.

cum sună titlul uneia din lucrările sale — şi aducînd o valoroasă contribuţie la precizarea istorico-tematică, definirea şi analiza estetică a eposului eroic[6].

Nu este un punct de vedere şi de plecare greşit acela de a fi insistat mai întîi asupra problemelor conţinutului, genezei şi evoluţiei. Sarcinile imediate ale revoluţiei noastre culturale o cereau desigur cu precădere. (Prin analogie cu unele consideraţii ale lui V.I. Propp cu privire la studiul morfologic al basmului, aceasta s-ar putea socoti drept etapa încă „prelinnéană" [7] a cercetărilor româneşti despre epos.) Ar rămîne însă lucrul neîmplinit dacă va continua să lipsească cercetarea corespunzătoare structural-morfologică, necesară pentru o mai deplină clarificare a problemelor eposului. V.I. Propp accentuează chiar că „nu se poate vorbi de originea vreunui fenomen decît după ce acesta a fost descris... este absolut inutil să vorbeşti de genetică fără a zăbovi în mod corespunzător asupra problemei descrierii, aşa cum se întîmplă de obicei" [8]. Calea este acum mult uşurată, după cunoaşterea, fie şi parţială, a premiselor de conţinut tematico-ideologic, după progresele realizate în alcătuirea şi organizarea „provizorie" a „corpusului" de materiale şi îndeosebi ca urmare a stimulentului ispititor spre noi analize şi sinteze, prin perspectiva pe care a deschis-o în ultima vreme metodologia cercetărilor structuraliste.

Considerăm dat postulatul existenţei unui epos eroic românesc, necontestat, dar care nu a fost încă precis, nici consecvent delimitat pe criterii structurale.

Considerăm de asemenea dat corpusul necesar de documente, sintetizat într-o primă ipoteză de lucru în „Indicele tematic şi bibliografic" din volumul întîi al colecţiei *Balade populare româneşti* [9], unde tipologia eposului eroic este însă amestecată printre celelalte elemente ale acelei clasificări (utilă, dar de valoare „prelinnéană"). Bibliografia, destul de bogată, a variantelor de acolo se află acum mult sporită prin adaosul unor noi cercetări realizate între timp, şi îndeosebi prin numeroasele documente din colecţiile inedite ale Institutului de etnografie şi folclor, grupate şi integrate în aceeaşi clasificare.

Încercarea de a privi deocamdată numai *nivelul funcţional* al structurii cîntecelor narative prin prisma sugestiilor provenind din metodologia structuralistă actuală[10], dar cu obîrşia în „opera profetică" [11] a lui V.I. Propp din anul 1928, ar putea contribui la o mai certă delimitare şi tipologie a eposului eroic faţă de categoria larg cuprinzătoare a cîntecului narativ.

---

[6] Cf. V.M. Gaţak, *Trei specii, şi nu una*, în „Limba şi literatura moldovenească", III (1960), nr. 4, p. 32—37; idem, *Drei Gattungen, nicht eine*... Versuch zur Erstellung einer Struktur der Gattungen der Volksdichtung, în „Acta Etnographica Academiae Scientiarum Hungaricae", XIV (1965), fasc. 1—2, p. 99—116; idem, *Eposul eroic*, în volumul [I.G.G. Botezatu, V.M. Gaţak, I.D. Ciobanu,] *Schiţe de folclor moldovenesc*, Chişinău, Editura „Cartea moldovenească", 1965, p. 189—240.

[7] Cf. V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 17.

[8] Cf. *ibidem*, p. 9 (vezi şi consideraţiile de la p. 22).

[9] Cf. Al.I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 105—279.

[10] Cf. îndeosebi studiile lui R. Barthes, Cl. Brémond, A.J. Greimas şi Tz. Todorov din „Communications", nr. 4 (1964) şi nr. 8 (1966), şi I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

[11] Cf. Lévi-Strauss, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp*, a. VI. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, p. 164.

Cunoaşterea coordonatelor de bază ale *Morfologiei* lui V.I. Propp (şi îndeosebi teoria generală a ,,funcţiilor") oferă premisele unei cercetări limitate *numai* asupra nivelului funcţional al eposului nostru eroic, fără intenţia de a aborda — şi cu atît mai puţin de a epuiza în această etapă — şi alte nivele ale ,,discursului" narativ. Cercetarea analitică şi comparativă asupra structurii a numeroase variante de cîntece narative, în lumina acestei metodologii, creează posibilitatea schiţării unui *model*[12] funcţional propriu eposului eroic. Căutînd în ,,discursul" narativ doar elementele fundamentale şi constante ale funcţionalităţii, privite la un grad superior de generalizare faţă de fenomenologia concretă a ,,variantelor", vom putea obţine *modelul* funcţiilor esenţiale ale eposului nostru eroic.

Prin analogie cu cele cunoscute din domeniul cercetării lingvistice, modelul funcţional constituie un fenomen de categoria limbii (*langue*), în timp ce fenomenologia variantelor se situează la nivelul vorbirii (*parole*). Este aşadar o cercetare de ,,gramatică"[13] a naraţiunii, intenţionînd o contribuţie preliminară la cunoaşterea ,,literarităţii"[14] şi a ,,narativităţii"[15] eposului eroic.

Demersul cercetării iniţiale presupune calea firească de la analiza şi comparaţia materialului însuşi spre concluzie şi generalizare — respectiv către descoperirea treptată a modelului funcţional. Necesitatea ,,expunerii" cît mai rezumative a rezultatelor reclamă însă calea inversă, mai concentrată, de la conturarea modelului spre dezvăluirea manifestărilor şi a aplicaţiilor sale[16].

Alcătuirea eposului eroic cuprinde ,,situaţia iniţială"[17] şi desfăşurarea funcţională propriu-zisă, care se poate grupa în trei secvenţe[18], succesive şi opozitive :

1. Secvenţa prejudicierii/lipsei.
2. Secvenţa confruntării adversarilor.
3. Secvenţa remedierii.

---

[12] Faţă de terminologia ,,formalistă" folosită în *Morfologia* din 1928, însuşi V.I. Propp foloseşte, în 1966, termenul actual ,,model" în răspunsul polemic la aprecierile lui Cl. Lévi-Strauss (din lucrarea citată în nota precedentă), intitulat *Struttura e storia nello studio della favola*. Cf. *ibidem*, p. 219.

[13] Cf. şi sugestia, repetată, a lui V.I. Propp privitoare la ,,gramatica" naraţiunii, în *Morfologia basmului*, p. 4 şi 22.

[14] Pentru înţelesul termenului ,,literaturnost' ", utilizat de R. Jakobson, cf. B. Eikhenbaum, *La théorie de la «Méthode formelle»*, în volumul *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson, Pari, Éditions du Seuil, 1965, p. 36.

[15] Pentru ,,narrativité", cf. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în ,,Communications", 1966, nr. 8, p. 21 şi 25. (Un paralelism în folosirea, asemănătoare, a termenului ,,dramaticitate", cf. S. Marcus, *Poetica matematică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970, p. 311—312.)

[16] Vezi şi consideraţiile privitoare la raportul dintre ,,studiere" şi ,,expunere", a. V.I Propp, *op. cit.*, p. 28. (Pentru necesitatea, mai tranşant exprimată, a unei ,,teorii" prealabile. cf. R. Barthes, *op. cit.*, p. 2.)

[17] Cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 30—32 şi 86—87 (vezi şi observaţiile critice, judicioase, din, studiul introductiv al lui R. Niculescu, *ibidem*, p. XXX).

[18] Cf. consideraţiile despre ,,secvenţă" a. R. Barthes, *op. cit.*, p. 13—14 şi 24, şi Cl. Brémond, *Le message narratif*, în ,,Communications", 1964, nr. 4, p. 4—32.

Elementele funcţionale esenţiale sînt, respectiv :

1.A (corespunzător funcţiei a VIII-a din *Morfologia* lui V.I. Propp) — prejudicierea înfăptuită (ex. de clase de forme : Duşmanul cotropeşte, răpeşte, ţine în captivitate etc.) — *sau* A′, cînd exordiul acţiunii este ,,lipsa'' (exprimarea lipsei şi a dorinţei de împlinire a acesteia, ex. : dorinţa pescuitului fabulos — în *Vidros*, căsătoria eroică — în temele novăceşti).

2.L (lupta) şi V (victoria) — funcţii ,,pereche'', caracteristice pentru secvenţa confruntării.

3. În secvenţa remedierii (R) — pedepsirea duşmanului (şi a trădătorului), eliberarea (victimei sau a eroului-victimă) ; respectiv, împlinirea lipsei şi a dorinţei (faţă de un A′).

Cadrul funcţional fundamental al eposului eroic s-ar putea astfel concentra şi schiţa *in nuce*, prin succesiunea şi opoziţia între :

''i'' (situaţia iniţială)
↓
A/A′ (prejudiciere/lipsă)
↓
L,V (luptă, victorie)
↓
R (remediere)

În jurul funcţiilor-nucleu[19] gravitează şi alte funcţii, care contribuie l-a dezvoltarea celor trei secvenţe.

Înfăptuirea prejudicierii presupune ,,acţiunea incipientă'' a duşmanului (ex. de clase de forme : uneltirea, ademenirea, ameninţarea, provocarea etc.). Se conturează astfel o funcţie *a* (acţiunea incipientă), care precedă pe A (prejudicierea), adică :

''i''
a
A

Realizarea acţiunii agresive incipiente, a duşmanului, reclamă adesea o funcţie mediatoare *m*, a ,,mijlocirii'', prin care duşmanul se apropie de înfăptuirea prejudicierii (ex. de clase de forme : iscodirea, divulgarea, complicitatea), ceea ce se înscrie în conturarea treptată a secvenţei prejudicierii ca :

$$\left.\begin{array}{c}a\\ m\\ A\end{array}\right\}\text{ secvenţa prejudicierii}$$

Pentru uşurarea înţelegerii simbolurilor care generalizează şi concentrează astfel funcţiile secvenţei prejudicierii, să ne imaginăm, spre pildă, începutul clasic al subiectelor cotropirii : *Badiu*, *Tanislav* etc. Acţiunea incipientă a cetei duşmane pe plaiurile dunărene se dezvoltă prin ,,mijlocirea'' — mai mult sau mai puţin naivă — a frumoasei Bădiulese, a fetelor nălbitoare de pînză, a mamei voinicului, a slugii Nedea (= duplicarea, triplicarea funcţiei *m*), şi astfel voinicul ajunge captiv.

---

[19] Cf. consideraţiile despre funcţii ,,cardinales (ou noyaux)'' a. R. Barthes, *op. cit.*, p. 9—10.

A′, ,,lipsa'', reprezintă o variantă funcţională alternativă, în raport de sau/sau faţă de prejudicierea înfăptuită (A). Cu alte cuvinte, după ,,situaţia iniţială'', unele structuri încep de-a dreptul cu A′ (exprimarea lipsei şi a dorinţei de împlinire a ei : *Gerul*, *Vidros*, cele mai multe dintre subiectele novăceşti etc.). Şi într-un caz şi într-altul (exordiul în A sau A') este necesară, în continuare, secvenţa confruntării spre a obţine — sau nu ! — remedierea.

Pentru a pregăti desfăşurarea secvenţei confruntării (cu funcţiile ei esenţiale L şi V), se distinge o secţiune intermediară, ,,pivot'', secţiune a ,,riscului'', a ,,opţiunii'' şi a ,,deciziei'' eroice, alcătuită din funcţii opozitive faţă de *m* şi *a* din secvenţa precedentă. Este necesară o nouă funcţie mediatoare, *m*, cu rol de ,,comunicare'' a prejudicierii sau lipsei, care creează condiţiile pentru dezvoltarea unui nou *a* (,,contraacţiunea'' eroului prejudiciat, sau ,,acţiune incipientă'' faţă de manifestarea lipsei). Adăugarea unui indice (a_1, a_2...) marchează diferenţierea între cei doi *a* şi cei doi *m* opozitivi. Constituirea treptată a modelului funcţional devine aşadar :

$$\left.\begin{array}{lll} a_1 & & \\ & m_1 & \\ & & A/A' \end{array}\right\} \text{secv. prejudicierii/lipsei}$$

$$\boxed{\begin{array}{ll} & m_2 \\ a_2 & \end{array}} \qquad \boxed{\text{secţiune pivot}}$$

S-ar putea spune că m_1 favorizează acţiunea duşmanului, m_2 ,,mijloceşte'' acţiunea eroului. Definirea fiecărei funcţii se face însă, consecvent, în raport de urmările ei [20]. Pe de altă parte, în conformitate cu observaţia lui V.I. Propp, pentru delimitarea funcţiilor urmărim consecvent ,,*ce* anume fac personajele'' şi mai puţin ,,*cine* şi *cum*'' [21] (sublinierile aparţin lui V.I.P.). Aşa, spre exemplu, este posibil ca în planul actanţial (al personajelor) acelaşi personaj să constituie referentul actanţial pentru m_1 şi m_2 (aceeaşi Bădiuleasă, care a ,,mijlocit'' prejudicierea soţului, este sfătuită, îndemnată, implorată de voinicul legat de duşmani, să ,,mijlocească'' apariţia ajutorului salvator — chemarea fratelui Nicolcea, împreună cu care Badiul va lupta şi va birui, în secvenţa confruntării, obţinînd remedierea finală).

În ce priveşte a_2, şi acesta concentrează o foarte variată fenomenologie, ale cărei limite şi clase de forme pot cuprinde pregătirea, înzestrarea, plecarea, ,,încercarea grea'' preliminară confruntării, aducîndu-l spre pildă pe eroul ,,lipsit'' în preajma primejdiei capitale (faţă de un precedent A′ — ex. Antofiţă pescuind în Vidros, Ioviţă răpind fata Cadiului etc.) ; sau desfăşoară premisele şi străduinţele manevrelor contraofensive prin care eroul-victimă se pregăteşte să se confrunte cu duşmanul său — în cazul unui precedent A (în *Toma Alimoş*, după dialogul eroului rănit cu calul său — m_2 —, voinicul își strînge pîntecele spintecat și se avîntă în urmărirea perfidului Manea — a_2).

---

[20] Cf. V. I. Propp, *op. cit.*, p. 67.

[21] Cf. *ibidem*, p. 25.

Pentru secvența confruntării — care urmează —, se schițează posibilitatea ca, prin dezvoltarea opoziției, împinsă la extrem, a celor doi *m* precedenți, desfășurarea Luptei și a Victoriei (ca funcții esențiale ale acestei secvențe) să se producă cu concursul/opoziția unei extreme „mijlociri", concretizată drept trădarea/ajutorința salvatoare (sau și una și cealaltă) și cuprinsă sub simbolul succesiv m_3. Se poate vorbi așadar de o funcție m_3 *numai* dacă trădătorul sau ajutorul salvator (sau și unul, și celălalt) participă direct, și activ, la desfășurarea confruntării (ca participanți la Luptă și Victorie) ; spre exemplu, fratele Nicolcea ajută pe Badiu în lupta cu turcii. În unele cazuri, ajutorul salvator preia *în întregime* [22] asupra lui sarcina Luptei și a Victoriei (ex. : intervenția bătrînului Novac în lupta cu fata sălbatică și în încleștarea cu Cadiul ; voinicul Iortoman în luptă cu șarpele).

Recapitulînd toate cele de mai sus, modelul funcțional se conturează și se completează astfel treptat :

"i"	"situația inițială"
a_1 m_1 A/A'	secvența prejudicierii/lipsei
m_2 a_2	secțiune pivot
m_3 L V	secvența confruntării

Logica desfășurării pozitive a acțiunii eroice cere ca Lupta să fie urmată de Victorie, condiție și premisă necesară desfășurării secvenței finale — Remedierea (cu funcțiile sale esențiale : pedepsirea dușmanului eventual și a trădătorului, și răsplata ajutorului, eliberarea victimei sau a eroului-victimă ; respectiv, împlinirea lipsei). Nu este totuși exclus ca victoria să nu fie totală, (să fie doar parțială), tinzînd să se manifeste ca non-Victorie (funcția negativă $^{-}$V), sau chiar ca funcție „inversă", „contrară" [23] (înfrîngerea eroului), iar astfel însăși Remedierea să devină non-Remediere ($^{-}$R). Din analiza concretă a materialului rezultă că funcția V (pozitivă) constituie regula generală mai cu seamă în structurile care încep cu A (prejudicierea). Funcția negativă ($^{-}$V) reprezentînd Victoria zero sau non-Victoria, și chiar funcția inversă ($^{=}$V) — înfrîngerea, e posibilă mai ales în structurile care încep cu A' (lipsa), precum *Gerul*, unele variante de *Vidros* ș.a.

---

[22] Cf., în acest sens, și observația lui V.I. Propp, *op. cit.*, p. 84.

[23] Pentru funcții „negative" și „contrare", vezi observațiile, risipite și neîndeajuns subliniate, ale lui V.I. Propp, *op. cit.*, p. 45, 47, 49, 54, 64, 109 nota 1.

În felul acesta, desfășurarea globală a modelului devine :

		"i"	"situația inițială"
a_1			
	m_1		secv. prejudicierii/lipsei
		A/A'	
a_2	m_2		secțiune pivot
	m_3	L V	secv. confruntării
		$R/{}^{-}R$	secv. remedierii

Aceasta reprezintă schema de maximă concentrare, indicînd pilonii modelului funcțional generalizat și unitar al eposului nostru eroic și alcătuind, în terminologia lui V.I. Propp, o „mișcare''[24] simplă dar completă, saturată. Modelul maximal se manifestă, în diversele sale actualizări din fenomenologia variantelor, în conformitate cu cele două legi generale sugerate de V.I. Propp : legea succesiunii obligatorii a funcțiilor și legea defectibilității relative sau a omisibilității unor funcții[25], de la caz la caz.

Pentru un început de tipologie și clasificare pe criterii structurale, din această bază comună, a celei mai largi generalizări, se desprind mai întîi două varietăți tipologice principale.

1. Majoritatea subiectelor eposului nostru eroic se desfășoară ca *epos al eliberării și răzbunării*, cu dezvoltarea de la $A \rightarrow R$ (prejudicierea pedepsită).

2. Categoria, mai puțin numeroasă, a subiectelor cu funcția inițială A' (lipsa), care s-ar putea exprima concentrat, prin limitele funcționale, $A' \rightarrow R/{}^{-}R$ și s-ar putea denumi *eposul încumetării* sau, folosind vechea sugestie a lui D. Caracostea, „Hyvris și Nemesis''[26]. Este, prin excelență, eposul eroului agresiv, al eroismului temerității, al cutezanței, dar și al semeției și nesocotinței pedepsite (*Marcoș-pașa, Antofiță al lui Vioară*, majoritatea subiectelor novăcești, în care eroul arde de dorința biruinței trufașe, ori a însurătorii, sau de a da o nouă raită pe ulițele Odriiului și ale Țarigradului).

Considerarea atentă a secvenței confruntării ne face să distingem cîte două subtipuri ale fiecăreia din categoriile precedente, după cum :

a) Victoria este urmarea unei lupte ca atare (în majoritatea subiectelor) ; sau

b) funcția Luptă se limitează la nivelul „probelor'' și al „încercării grele''[27] la care eroul (sau ajutorul său salvator) este supus de dușman.

Pregnanța funcției *Luptă* asigură desfășurarea eposului eroic consecvent, „propriu-zis'' (*Badiu, Toma Alimoș, Mihu copilu* sînt dintre cele mai clasice exemple), în timp ce eroismul „probelor" tinde spre un epos al aventurii eroico-senzaţionale sub influenţa, mai mult sau mai puţin directă, a basmului (*Mizilca*, *Letinul bogat*, *Cea fată de frînc*, *Corbea* etc.).

---

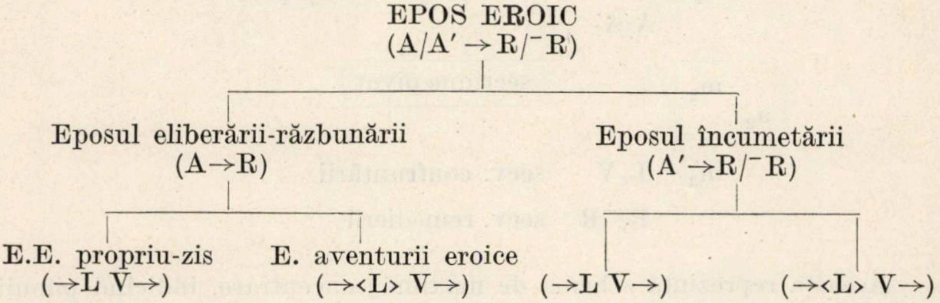
[24] Pentru termenul „mișcare'', cf. *ibidem*, p. 59–60 și 94 sqq.

[25] Cf. *ibidem*, p. 27.

[26] Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 326.

[27] Termenul este folosit în accepția generalizată, drept cea mai grea dintre „încercări'', depășind definiția concretă a funcției a XXV-a din *Morfologia* lui V.I. Propp.

S-ar putea schiţa astfel „graful"[28] tipologiei preconizate :



Sînt necesare cîteva observaţii asupra relaţiilor dintre elementele secvenţiale şi funcţionale şi asupra raporturilor lor cu întregul. (Observaţii amănunţite vor putea fi făcute numai după o prealabilă descriere, cît mai bogată—de dorit exhaustivă—, a claselor de forme în care se realizează concret fiecare dintre elementele funcţionale simbolizate în model.)

Structura funcţională a eposului eroic rezultă din interdependenţa, strînsă, dintre secvenţele *Prejudiciere—Confruntare—Remediere*, inclusiv „secţiunea pivot", intermediară între Prejudiciere şi Confruntare. Pentru totala coerenţă sînt necesare toate aceste articulaţii, cu „momentele"[29] lor funcţionale. Secvenţa confruntării e însă nu numai centrală, dar şi predominantă. S-ar putea spune că legea fundamentală a eposului eroic constă în pregnanţa secvenţei confruntării (cu funcţiile ei esenţiale L V), ca urmare a prejudicierii sau lipsei şi condiţie determinantă a remedierii. Atenuarea confruntării, prin modul de manifestare al luptei şi victoriei, este posibilă, cu menţiunea că, lupta fiind funcţia focală a secvenţei centrale—şi deci a întregii structuri—, acesta este în ultimă instanţă elementul funcţional care, prin relaţiile sale de vecinătate şi în raport cu întregul, asigură tonalitatea cea mai proprie, caracteristică a eposului eroic.

Confruntarea trebuie să fie în măsură să răstoarne prejudicierea şi să împlinească lipsa, asigurînd o remediere corespunzătoare. Logica eposului eroic impune astfel nu numai lupta (sau „probele") şi victoria, în cadrul confruntării, dar şi înfăptuirea corespunzătoare a remedierii finale.

Necesităţile descrierii strict relaţionale determină introducerea unor categorii de concepte care oferă posibilitatea de a cuprinde şi analiza, nuanţat, aspectul dialectic al interdependenţei structurale. Acestea sînt conceptele de structură *saturată/catalectică/expansivă* (referitoare la modul global de manifestare concretă a modelului, în aplicarea şi actualizarea sa fenomenologică) ; gradul de *densitate/diluare* (referitor la modul de realizare concretă a fiecărei funcţii şi secvenţe în parte) ; gradul de *adecvare/*

---

[28] Cf. şi S. Marcus, *op. cit.*, p. 159—165 şi 257.

[29] Pentru folosirea termenului „moment", cu accepţie funcţională, cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 17, 38, 41, 42.

inadecvare (referitor la raporturile de aderență și de solidaritate ce se pot stabili între funcțiile, sau secvențele, privite în relațiile lor de vecinătate imediată sau ca relații îndepărtate).

Pentru o descriere relațională complexă a oricărei variante de epos, după ce vom delimita cu precizie funcțiile concrete ale cazului dat, raportîndu-ne la model vom putea observa mai întîi dacă ansamblul funcțional concret reprezintă o structură saturată (dacă cuprinde toate funcțiile), dacă structura globală este catalectică (în cazul eventualelor omisiuni ale unor funcții), sau dacă avem de a face cu o structură expansivă (dacă unele funcții apar hipertrofiate, sau duplicate, triplicate etc., în cadrul discursului narativ). Cum se vede, dacă structura saturată este posibilă, este de asemenea posibil ca o anumită concretizare dată să apară catalectică (prin lipsa unor funcții), sau chiar în același timp catalectică, dar expansivă (prin lipsa unor funcții, dar cu reluarea altora). În virtutea legii omisibilității, s-ar putea spune că structura cea mai firească și frecventă a ,,variantelor'' este de fapt cea catalectică și, eventual, expansivă. S-ar putea vorbi și de o structură suprasaturată, dacă toate funcțiile există, dar unele se află în expansiune. În acest caz apare de altfel o contradicție implicită, structura așa-zisă suprasaturată fiind totuși o structură defectuoasă, dezechilibrată.

Dar considerarea exclusivă a concretizării modelului prin prisma acestor prime concepte relaționale este încă insuficientă. Făcînd mai departe apel la conceptele de *densitate/diluare* (privitoare la felul cum se înfățișează fiecare funcție și secvență, în realizarea ei concretă), vom considera că o funcție, sau o secvență, se află realizată cu un grad mai înalt sau mai redus de densitate, tinzînd spre diluare, după cum, în realizarea sa concretă, funcția, sau secvența respectivă, manifestă plenar, sau numai parțial, defectuos, ,,negativ'', sau chiar ,,invers'', virtualitățile cerute de descrierea modelului. Spre pildă, dacă prejudicierea se înfățișează ca fapt împlinit de o deosebită gravitate, sau doar ca amenințare și provocare ; dacă remedierea cuprinde atît pedepsirea dușmanului, pedepsirea trădătorului, răsplata ajutorului, eliberarea victimei, respectiv împlinirea lipsei (maximă densitate), numai unele din acestea, sau împlinirea parțială a lipsei, eliberarea victimei muribunde, ba poate chiar cruțarea dușmanului—trădătorului, ceea ce revine ca o remediere parțială, diluată, sau chiar ca non-remediere. Sau, în ce privește lupta, dacă cuprinde cît mai multe ori numai unele dintre însușirile acestei funcții : ciocnire violentă, atletică, înarmată (sau numai încercări ori ,,probe'') ; sau, respectiv, în privința victoriei, dacă victoria este radicală ori numai parțială, tinzînd spre non-victorie.

Observînd, în continuare, gradul de *adecvare/inadecvare*, în relațiile de vecinătate sau în relațiile îndepărtate ale funcțiilor, este posibil ca unei funcții realizate cu maximă densitate să-i urmeze o funcție de asemenea cu un înalt grad de densitate (ceea ce revine ca o adecvare), sau unei funcții cu un înalt grad de densitate să-i urmeze o funcție palidă, diluată, negativă, sau inversă, ceea ce reprezintă o inadecvare. De remarcat că, dacă unei funcții diluate îi urmează sau îi corespunde (în opoziție)—cum este firesc—o funcție diluată, aceasta reprezintă o adecvare a inadecvării, ceea ce revine totuși ca o inadecvare!

După cum se vede, aplicarea consecventă a celor trei categorii de concepte oferă posibilitatea unei mari varietăţi combinatorii, şi deci a unei descrieri relaţionale foarte complexe şi nuanţate.

Descrierea prealabilă, exhaustivă, a claselor de forme şi a cerinţelor relaţionale ale fiecărei funcţii ar îngădui poate chiar o cuantificare, acordînd, spre pildă, fiecărui aspect al manifestării pozitive, pregnante a modelului, valoarea 1, absenţa sau diluarea notîndu-se cu zero, iar funcţia inversă cu —1 şi însumînd apoi totalul, astfel reprezentativ şi concret comparabil, sau reţinînd pentru necesităţile comparaţiei însăşi seria (neînsumată).

Realizarea cît mai deplină a eposului eroic necesită, în orice caz, din punct de vedere structural, o cît mai fericită echilibrare în corelaţia dintre Prejudiciere, Confruntare şi Remediere, dar, dată fiind poziţia centrală şi esenţială a Confruntării, s-ar putea spune că echilibrul rezultă, în ultimă instanţă, din gradul de densitate şi de adecvare al secvenţei Confruntării, în raporturile sale relaţionale interne (între funcţiile ei) şi în relaţie cu formele şi modalităţile Prejudicierii şi ale Remedierii.

Cîteva sumare aplicaţii, prilej de observaţii suplimentare şi concrete, sînt desigur binevenite.

Mai întîi, în privinţa primei secvenţe, subiectul 89 — *Toma Alimoş*[30] oferă un caz de ambiguitate iniţială. S-ar părea că acţiunea începe cu A′ (lipsa pe care eroul o resimte neavînd un părtaş la libaţiile sale generoase). E însă doar idilicul „situaţiei iniţiale" („i"), de altfel foarte dezvoltată. Nu aceasta determină însă declanşarea acţiunii. Eroul nu porneşte în căutarea împlinirii acestei lipse. Începutul acţiunii îl constituie prejudicierea eroului-victimă prin actul perfid al Manei (deci A).

Deosebit de interesantă e fenomenologia primei secvenţe a variantelor subiectului 88 — *Corbea*. Numeroase variante încep cu prejudicierea de mult înfăptuită. În „situaţia iniţială", eroul se află de multă vreme în temniţă. Apariţia şi întrebările mamei, împreună cu răspunsul eroului, constituie funcţia m_2 („comunicarea" prejudicierii), cu care începe acţiunea propriu-zisă. Există însă şi variante cu structura saturată, cuprinzînd şi funcţiile anterioare lui m_2. Situaţia iniţială descrie banchetul lui vodă cu boierii. Banchetul oferă prilejul dezvoltării funcţiilor anterioare prejudicierii : a_1 —uneltirea, ademenirea, provocarea (din partea domnului) şi m_1—iscodirea, divulgarea, complicitatea unui pîrîş (care îl acuză pe Corbea ca pretendent la gujmanul şi scaunul domnesc). De aici întemniţarea eroului—funcţia prejudiciere propriu-zisă (A).

Un paralelism vădit se află în conspectul variantelor subiectului 7 — *Şarpele*. O serie de variante comportă „situaţia iniţială" — voinicul înghiţit de şarpe (prejudicierea anterior înfăptuită). Acţiunea începe de asemenea cu funcţia m_2 —apariţia voinicului Iortoman, la care cel prejudiciat face apel de salvare, dar căruia şarpele îi „comunică" antecedentele prejudicierii (mama şi-a blestemat pruncul din leagăn).

---

[30] Numărul corespunde clasificării din *Indice tematic şi bibliografic al baladei* (pentru care vezi nota 9).

Alte variante zăbovesc mai întîi, pe larg, în desfăşurarea acestei ,,motivări'' :

La un colţuleţ de ţară,
O femeie văduvioară
Un prunculeţ că năştea... (''i'').

Blestemul este a_1—acţiunea duşmănoasă incipientă, după care abia urmează prejudicierea ca atare (A—voinicul înghiţit de şarpe).

Cele arătate sînt de ajuns spre a putea interpreta în chip asemănător, spre pildă, şi variatele începuturi ale subiectului 6—*Iovan Iorgovan* (cu sau fără *Trei surori la flori*) ş.a.

Rezultă astfel necesitatea atenţiei analitice cu care trebuie privită structura, adesea catalectică, în care se produce o anumită concentrare prin omisibilitatea unor funcţii, nu însă şi răsturnarea efectivă a seriei funcţionale.

Considerarea secvenţei centrale, a confruntării, şi secvenţa finală, a remedierii, prilejuiesc observaţii preţioase pentru delimitarea şi clasificarea nuanţată a eposului eroic.

S-a accentuat, în cele de mai sus, asupra importanţei capitale pe care o are, pentru delimitarea strictă a eposului eroic consecvent (,,propriu-zis''), funcţia *Luptă*, privită ca ciocnire violentă la care participă eroul, ajutorul său (eventual, numai ,,ajutorul salvator'') şi duşmanul, eventual şi trădătorul. Densitatea acestei funcţii oferă, în ultimă analiză, gradul de plinătate al eposului eroic. Această funcţie, cu posibilitatea expansiunii sale (prin duplicare, triplicare etc.), se află în numeroase subiecte, ca : 6—*Iovan Iorgovan*, 7—*Şarpele*, 8—*Scorpia*, 9—*Trei fraţi şi nouă zmei*, 10—*Sila-Samodiva*, 47—*Doicin*, 52—*Badiu*, 53—*Kira-Kiralina*, 63—*Moldovean Dobrogean*, 89—*Toma Alimoş*, 90 — *Mihu copilu* (enumerarea nu este limitativă, ci selectivă).

Faţă de majoritatea cazurilor de epos eroic ,,propriu-zis'', cu secvenţa confruntării mai mult sau mai puţin adecvată în corelaţie cu prejudicierea şi remedierea, prin densitatea corespunzătoare a funcţiilor m_3, L, V, se conturează categoria eposului în care mesajul eroic consumă virtualităţile confruntării la nivelul ,,probelor'' şi al ,,încercării grele'', categorie a eposului aventurii eroico-senzaţionale. În atare subiecte, sub influenţa vădită a basmului, eroul îşi dovedeşte vitejia rezistînd şi trecînd cu succes probele şi încercările grele la care este supus de adversar (spre ex., 19 — *Mizilca*, 21—*Letinul bogat*). Eroul e totuşi biruitor. Victoria nu necesită, în aceste subiecte, pedepsirea duşmanului în secvenţa remedierii. Dacă totuşi pedepsirea se produce, aceasta conferă un spor tonifiant de densitate secvenţei respective (20—*Cea fată de frînc*, 51—*Tanislav*, 88—*Corbea*).

Eposul naufragiază însă cu totul în sfera baladei familiale şi a jurnalului oral cînd înseşi probele şi încercarea grea se încheie de fapt cu martiriul eroului, rămas exclusiv erou-victimă a prejudicierii, lipsind astfel funcţia Luptă, dar *şi* Victoria (52—*Ilincuţa Şandrului*, 229—*Constantin Brîncoveanu*). În asemenea subiecte prejudicierea hipertrofiată devine predominantă. Întreaga serie funcţională este tulburată. Desfăşurarea se îndepărtează cu totul de modelul eposului eroic.

Secvenţa remedierii constituie articulaţia cea mai susceptibilă de efectul dizolvant al tendinţelor spre diluare, inadecvare şi de treptată naufragiere a eposului eroic în domeniul baladei familiale.

Mai întîi, efectul tragic al căderii eroului (funcţie statistic sporadică, accidentală), după ce remedierea (şi în primul rînd pedepsirea duşmanului), ca urmare a luptei şi a victoriei, a adus compensarea sau a anihilat prejudicierea, nu diminuează cu nimic, ba poate chiar sporeşte şi nuanţează favorabil adecvarea eposului eroic (47—*Doicin*, 89—*Toma Alimoş*). Eroul a luptat, a învins şi a pedepsit prejudicierea. Mesajul său îndeplinit îi dă dreptul la odihnă. Moartea eroului, ulterioară luptei şi victoriei, revine totuşi ca o firească apoteoză. Efectul tonic, optimist, al remedierii împlinite nu este diminuat prin aceasta.

Cum apare însă căderea finală a lui *Radu Calomfirescu*, răpus de trădare? Acest subiect relevă străduinţa, desigur tardivă, de plăsmuire a unui ,,jurnal oral'' după cerinţele structurale ale eposului eroic. Acţiunea începe de fapt cu funcţia m_2 (,,situaţia iniţială''—banchetul din cortul domnesc ; soseşte în mare goană eroul, ,,comunicînd'' prejudicierea—năvălirea tătarilor—şi implorînd ajutorul lui vodă). În secvenţa confruntării, funcţia Luptă (împotriva năvălitorilor) se desfăşoară cu plinătate. Funcţia Victorie e însă inadecvată, prin diluare, deoarece eroul şi sluga sa Neda (m_3 —ajutorul) nu biruie şi nu lichidează o dată cu duşmanul şi pe Buzeştii trădători (m_3 —trădare). De aici inadecvarea finală : lipsa de densitate a victoriei transformă remedierea diluată (parţială) într-o non-remediere sau chiar în ,,funcţie inversă'' (Buzeştii răpun ei pe erou, în cele din urmă).

Apariţia (de asemenea sporadică) a unei funcţii parazitare, neorganice, a ,,Recunoaşterii'' în secvenţa remedierii, reprezintă principalul element de bruiaj şi ,,distonarea''[31] modelului eposului eroic. ,,Recunoaşterea'' poate înlătura pedepsirea duşmanului şi a trădătorului. Au loc uneori, dimpotrivă, iertarea şi împăcarea eroului cu presupusul duşman, descoperit a fi înrudit cu eroul. Efectul este încă tonic, optimist. Eroismul a fost probat prin ,,încercări'' şi chiar prin luptă, dar remedierea este diluată (16—*Copilaş de turc*, unele variante novăceşti). Tendinţa spre balada familială, senzaţională, este evidentă.

Relaţii familiale ajunse în nefirească ciocnire în cursul desfăşurării mesajului eroic conferă adesea secvenţei remedierii o tonalitate tragică accentuată, punînd sub semnul îndoielii natura secvenţei finale, ca remediere sau non-remediere (*Iovan Iorgovan*, *Ghiţă Cătănuţă*). Contradicţiile care apar în cazul finalului tragic al unor relaţii familiale neaşteptate nu sînt însă de natură să anihileze cerinţele desfăşurării fireşti a relaţiilor funcţionale. Esenţială rămîne logica opoziţiilor funciare ce se cer rezolvate, între prejudicierea (sau lipsa) care cer confruntarea şi remedierea cît mai adecvate. Calitatea familială a relaţiilor dintre actanţi este în orice caz un aspect ţinînd de alt nivel al structurii (nivelul actanţial), iar V.I. Propp a accentuat stăruitor asupra necesităţii de a urmări şi reţine înainte de toate *ce* se face, şi nu *cine* şi *cum* acţionează pe plan funcţional. (Puţin importă, în acest caz, dacă *Mihu copilu* descoperă—,,recunoaşte''—, în unele variante, că Ianoş, duşmanul ucis, era însuşi tatăl lui!)

---

[31] Pentru ,,distonare'', cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 114—115.

,,Integrarea''[32]—necesară—a relaţiilor funcţionale la nivelul actanţial nu va putea face însă abstracţie de noile opoziţii, care, creîndu-se în planul actanţial, aduc nu numai un efect de bruiere a mesajului eroic, ci şi îmbogăţirea evidentă a structurii mesajului eroic prin efectul unor ,,aşteptări frustrate''. Se întrevede astfel posibilitatea unei *negări* treptate a modelului funcţional, a îndepărtării de acesta prin efecte de ordin secundar[33], dar care capătă o anumită pondere în cadrul complexităţii evoluţiei structurale. Negarea nu înseamnă în acest caz lipsa de veridicitate şi anihilarea modelului funcţional al eposului eroic, conturat în cele de mai sus. Efectul diferenţierilor create de negare ajută tocmai la o mai deplină precizare şi cristalizare a modelului.

Interpretarea *Mioriţei*, spre pildă, prin confruntarea cu modelul eposului eroic poate aduce argumente, de natură structurală, funcţională, spre a înţelege şi aprecia frumuseţea non-narativităţii acestei capodopere (liriconarative). Cum se înfăţişează *Mioriţa*, privită prin prisma modelului eposului eroic? După ,,situaţia iniţială'' (perindarea turmelor), funcţia mediatoare (m_2) ,,comunică'' ciobanului ameninţarea acţiunii duşmănoase incipiente (a_1 catalectic). Tot ce urmează este o fundamentală aşteptare frustrată. Lipseşte secvenţa confruntării. ,,Contraacţiunea'' (a_2) se îndreaptă precipitat spre o pseudoremediere, cuprinsă în ,,testamentul'' ciobanului. Totul se desfăşoară mai curînd sub semnul aluziei şi al non-acţiunii, decît al acţiunii funcţional saturate. Împlinirea mesajului eroic, în varianta fabricată de V. Bumbac, nu ne oferă o *Mioriţă* mai măreaţă, ci una alterată. Adevărata frumuseţe a *Mioriţei* rezultă tocmai din mesajul eroic frustrat, ba chiar negat, *Mioriţa* situîndu-se la antipodul modelului eroic, tinzînd spre o altă categorie de model.

În încheiere, se poate spune că modelul este, în genere, o aproximare cu un grad mai înalt sau mai redus de veridicitate, a realităţii discursului narativ, o configuraţie parţială, dedusă şi derivată, a structurii. El nu posedă o existenţă anterioară, nici autonomă, în vreo lume a ideilor platoniciene, ci este o reducţie şi o generalizare a esenţialului şi trăieşte încorporat în fenomene (variante). Singura lui raţiune este de a circumscrie anumite limite ale logicului structurii, dar el se confruntă în permanenţă cu ilogicul varietăţii existenţei, care îl confirmă dar îl şi infirmă adesea. El decupează şi organizează logic unele compartimente din ilogicul fenomenologiei. Se poate vorbi de o anumită tiranie a modelului, între anume limite. Realitatea nu este însă aberantă. Ea există, cu întreaga ei multiformitate, în care modelele se exclud şi mai ales se interferează necontenit. (Vezi, spre exemplu, contradicţia variantelor de *Vidros*, care se încheie cu realizarea finală a pescuitului fabulos, prin intervenţia ,,ajutorului salvator'', vătaf-Vioară—m_3[34]—, în comparaţie cu cele cu final tragic—pedepsirea tabu-ului încălcat.) Există un frumos în cadrul normei şi al modelului. Aşteptarea frustrată îmbogăţeşte şi încălzeşte însă sărăcia şi frigiditatea modelului, prin contradicţiile crescînde pe care le deschide. (Unul din temeiurile frumuseţii deosebite a variantelor lui *Iovan Iorgovan* constă în însăşi ,,distonarea'' modelului eposului eroic prin cumularea de diverse elemente şi influenţe din lumea basmului şi a legendei, iar *Miu haiducul* reprezintă un caz deosebit de interesant, am zice de ,,parodie originală'' a eposului eroic; este oarecum eposul eroic ,,à rebours'', în care patosul acţiunii eroice triumfătoare se desfăşoară în cadrul modelului, dar sub semnul vicleşugului şi al sarcasmului.) Formula ,,clasică'' a lui Horaţiu, care nu îngăduie ca o femeie frumoasă să se termine în peşte (*Desinat in piscem mulier formosa superne* [35]), nu exprimă decît o anumită categorie a logicului şi a frumosului, în conformitate cu normele limitative. Dincolo de acestea există însă un logic al silfidei, care nu e mai puţin frumos, ilogicul contestării şi al neadecvării. Într-un anumit sens, neadecvarea şi contestarea contribuie la precizarea şi cristalizarea, dar şi la distrugerea şi înlocuirea treptată a structurii anterioare—niciodată stabile—, fiind o raţiune a progresului.

---

[32] Despre relaţiile ,,distribuţionale'' şi ,,integrative'', cf. R. Barthes, *op. cit.*, p. 5.

[33] Pentru importanţa unor ,,fenomene periferice în sistem'', cf. S. Stati, *Teorie şi metodă în sintaxă*, Bucureşti, Editura Academiei, 1967, p. 18—19.

[34] Cf. *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, IV, p. 71 şi 76.

Dincolo de morfologie şi structură, istoria îşi spune cuvîntul!

De altfel însăşi cercetarea, strict limitată, a nivelului funcţional al eposului nostru eroic prilejuieşte cel puţin o primă observaţie cu implicaţii de sinteză istoric-culturală. Trebuie subliniat faptul că eposul nostru eroic se înfăţişează mai puţin ca un epos al agresiunii (caracteristic în ipostaza exordiului prin funcţia ,,lipsă''), cît mai cu seamă ca epos al rezistenţei, al eliberării şi răzbunării (bizuit pe începutul prin funcţia ,,prejudiciere''). Direcţia principală de dezvoltare a istoriei noastre se confirmă şi se oglindeşte în această caracteristică predominantă, verificabilă de la traco-geţi şi daci pînă în ultima vreme.

LE MODÈLE FONCTIONNEL DES CHANTS HÉROÏQUES ROUMAINS

L'emploi conventionnel et généralisé du terme, livresque et romantique, *ballade*, pour désigner tous les chants narratifs traditionnels roumains est, sans doute, impropre. On a souvent souligné, particulièrement pendant les dernières décennies, la nécessité de distinguer au moins deux « espèces » :

— la poésie héroïque
— la ballade « proprement dite ».

La distinction, empirique et douteuse, au niveau des thèmes et des sujets doit être appuyée sur l'analyse structurale visant le *niveau fonctionnel* du récit. « L'œuvre prophétique » de Vl. J. Propp (*La morphologie du conte populaire russe*, 1928) et les suggestions puisées au structuralisme actuel, constituent le point de départ pour esquisser « le modèle » fonctionnel des chants héroïques roumains.

Le schéma fondamental des « variantes » peut être réduit à la succession et à l'opposition fonctionnelles :

— « situation initiale »
— séquence du préjudice/besoin
— séquence de l'affrontement des adversaires
— séquence de la réparation.

---

[35] Cf. Horatius, *Ars poetica*, vs. 4.

Les fonctions-noyaux sont :

«i»
A/A' (préjudice/besoin)
L,V (lutte, victoire)
R (réparation)

En ajoutant les « catalyses » fonctionnelles de chaque séquence, on obtient le modèle :

«i»	situation initiale	
a_1	action initiale (de l'ennemi)	s. préjudice/besoin
m_1	médiation (favorable à l'ennemi)	
A/A'	préjudice/besoin	
m_2	médiation (favorable au héros)	section pivot
a_2	action contre-offensive	
m_3	intervention de l'adjuvant/du traître	s. de l'affrontement
L, V	lutte, victoire	
$R/{}^{-}R$	punition de l'ennemi (et du traître)	s. de la réparation
	délivrance de la victime	
	accomplissement du besoin	

La logique de l'évolution fonctionnelle positive constitue la règle ; le final négatif (${}^{-}R$) n'est pas exclu (à la suite d'une—possible—*non*-victoire).

Si la séquence de l'affrontement occupe une position centrale, la fonction *lutte* représente le noyau spécifique de la chaîne fonctionnelle.

Les lois du récit, établies par Vl. J. Propp, régissent aussi la phénoménologie des structures narratives héroïques : la succession obligatoire, ainsi que l'omission aléatoire des fonctions.

Quant à la classification typologique, une première dichotomie sépare les structures qui commencent par la fonction A (préjudice) et les structures qui commencent par A' (besoin) : d'un côté c'est le préjudice puni (A→R), l'héroïsme vengeur, l'héroïsme de la résistance et de la délivrance—la plupart des sujets ; de l'autre, c'est l'héroïsme orgueilleux de l'outrecuidance, l'héroïsme agressif de la témérité et de la jactance, souvent punies ($A' \rightarrow R/{}^{-}R$).

Chacune de ces deux premières catégories typologiques est susceptible d'une seconde dichotomie : si la victoire est la conséquence d'une collision violente des adversaires (fonction *lutte* proprement dite), c'est le chant héroïque « proprement dit » ; si la victoire est la conséquence de l'accomplissement des « épreuves difficiles » subies par le héros (lutte remplacée par *épreuves*), c'est le chant de l'aventure héroïque.

Une description relationnelle complexe devient possible en utilisant trois catégories de concepts :

— structure saturée/catalectique/expansive
— degré de densité/dilution de chaque fonction (ou séquence)

— degré de l'adéquation/inadéquation (regardant les liaisons de correspondance relationnelle entre deux fonctions, ou deux séquences, voisines ou opposées).

La structure d'une certaine variante est saturée si toutes les fonctions du modèle sont utilisées dans le récit ; catalectique, si certaines fonctions manquent ; expansive, par l'hypertrophie (duplication, triplication) de certaines fonctions. (Il y a la possibilité que certaines structures soient à la fois catalectiques et expansives si certaines fonctions manquent, tandis que d'autres fonctions apparaissent hypertrophiées.)

Une certaine fonction (ou séquence) est plus ou moins dense/diluée selon la manière, plus ou moins plénière, dont elle accomplit les virtualités requises par la logique positive du modèle (par exemple : lutte — collision, plus ou moins violente et athlétique ; les adversaires, plus ou moins acharnés manifestent, plus ou moins, le désir ardent de riposte, etc. ; séquence finale — punition capitale de l'adversaire, ou non-punition de l'adversaire épargné, etc.).

Le degré de l'adéquation/inadéquation est le résultat de la correspondance et de la solidarité, plus ou moins étroites, l'effet des rapports d'enchaînement possibles entre deux fonctions ou séquences. Si une fonction (ou séquence), réalisée à un haut degré de densité, est suivie d'une fonction (ou séquence) également dense, c'est l'adéquation. Si une fonction (ou séquence), manifestant un haut degré de densité, est suivie d'une fonction (ou séquence) diluée, c'est l'inadéquation. L'inadéquation est également l'effet de l'enchaînement possible entre deux fonctions (ou séquences) diluées.

Les dernières pages sont consacrées à l'analyse sommaire de quelques exemples.

La *négation* progressive du modèle héroïque devient possible par l'effet de « l'attente déçue », à cause de l'éloignement graduel des variantes par rapport au modèle.

ANECDOTICA POPULARĂ ȘI MUZICA* (I)

MATEI SOCOR

Se ştie că anecdotica populară, ca şi alte specii epice, a inspirat un mare număr de opere muzicale. Cînd compozitorul îşi propune să pornească de la naraţiunea populară, problematica de rezolvat este complexă şi soluţiile felurite. Rezultă genuri, forme şi stiluri de o mare varietate.

Raţiuni de ordin componistic m-au determinat să urmăresc mai de aproape acest domeniu al folcloristicii şi — pe cît mi-a fost posibil — modalităţile preferate de diferiţi compozitori.

La începuturi orală naraţiunea, este forma cea mai simplă prin care s-au putut transmite cunoştinţe despre cele petrecute în lumi mai de demult, ori despre fapte şi caractere omeneşti contemporane, din mediul înconjurător sau din locuri depărtate. Evenimentele sau chipurile de oameni care au impresionat mai puternic şi-au găsit expresia în naraţiuni captivante, în proză sau versuri, ultimele fixîndu-se în forme mai stabile şi mai uşor de memorat, cele dintîi lăsînd o mai mare libertate povestitorului, permiţîndu-i deci o variaţie mai mare.

Îmbogăţirea alcătuirii artistice a naraţiunilor a însemnat între altele îmbinarea versurilor cu proza sau alternarea cu muzica, mişcarea, măştile şi altele. De la început, deci, naraţiunea a generat noi forme artistice, schimbîndu-şi treptat chiar structura iniţială proprie genului epic. Ea a dat naştere altor genuri sau a intrat ca element constitutiv în arte mai complexe. Goethe spune : „*Cunoaşterea formelor este cunoaşterea transformării lor*''.

„Adevărul'' faptelor narate este în cele mai multe cazuri imposibil de stabilit, atunci cînd e vorba de vremuri de demult sau de locuri exotice. Convingătoare e însă *veridicitatea*, funcţie mai degrabă a talentului artistic pus de povestitor în serviciul reprezentărilor sale, cît şi al reprezentărilor acelora cărora li se adresează.

Dar chiar şi *neverosimilul*, care farmecă mintea tocmai pentru că deschide privirea spre ceea ce pare imposibil, reliefează prin contrast adevărul palpabil, realitatea. Altfel nu s-ar fi născut şi perpetuat legende,

---

* Comunicare ţinută în şedinţa publică a secţiei a XIII-a, de literatură şi artă, a Academiei Republicii Socialiste România, din 19 ian. 1971.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 207–213, Bucureşti, 1971

basme fantastice, snoave. (Era să zic : *„Snoave, ghicitori, eresuri”*.) Acestea nu pot fi socotite dovezi documentare. Ele sînt însă documente ale reprezentărilor și ale conștiinței umane din vechi și pînă azi.

★

Specia snoavei, cu subspecia ei anecdota (*anekdotos* = *inedit*), găsește cea mai largă audiență, trece peste mări și țări, se bucură de maximă longevitate, apare mereu în variante noi și procură fără greș satisfacție generațiilor succesive, datorită modului surprinzător în care ne dezvăluie împrejurări din viață și caractere veridice.

Pline de un duh neastîmpărat, umblînd harnice de colo pînă colo cu încărcături de hrană inteligentă, ca furnicile care știu pe unde să intre și să iasă din furnicar, cum să se pitească după un fir de iarbă, ca să nu fie strivite de pasul greu al vreunui indiferent ori supărat trecător, sau ciugulite de ciocul vreunei păsări nepricepute a găsi o rîmă (mutați comparația mea la specia albinelor, cu tot ce este de mutat, și imaginea își păstrează sensul), snoavele întrețin voia-bună, provoacă rîsul, dar și meditația, atît de utilă în relațiile conviețuirii sociale.

Imaginea furnicarului sau a stupului mi-a venit în minte cercetînd *La typologie bibliographique des facéties roumaines* publicată de Sabina Stroescu [1].

Cercetarea tipologiei folclorului literar are în România înaintași iluștri sau meritorii încă din secolul trecut (Șăineanu, Schullerus, Hintz-Hintzescu și alții). Dar în vremea noastră s-a ajuns la cuprinderea și sistematizarea unui material de o neașteptată bogăție, adunat în cea mai mare parte de cercetătorii Institutului de etnografie și folclor. Ponderea snoavei în fondul narațiunilor aflate în arhiva institutului este impresionantă.

Tipologia alcătuită de Sabina Stroescu conține peste 3200 de tipuri de snoave și anecdote din cele aproape 4000 existente în A.I.E.F. Clasificarea, gruparea în subtipuri și variante, atestate pe teritoriul nostru și cu referiri la variantele cunoscute în alte țări, reprezintă o muncă migăloasă, perseverentă și deopotrivă competentă de aproape zece ani, care cu greu ar putea fi recompensată prin laude.

Din compararea tipologiei românești cu prestigiosul catalog Aarne-Thompson pînă de curînd unanim acceptat, rezultă că acesta nu cuprinde decît 7% din anecdotica românească și — mai mult — că repertoriul nostru nici n-ar putea încăpea în limitele acestei clasificări internaționale. De asemenea mai rezultă că un mare număr de snoave atestate în România n-au fost identificate în alte țări. Ceea ce nu e o dovadă că anecdota populară existentă la noi nu s-ar putea afla și la alte popoare, cum în mod judicios observa Ovidiu Bîrlea în studiul său introductiv la *Antologia de proză populară epică* [2]. La fel ca și în alte discipline, ceea ce nu s-a descoperit încă nu e necesarmente inexistent. Faptele arată însă interesul justificat și răsplătit de succes al cercetătorilor I.E.F., succes care-i situează la loc de cinste. Marea bogăție de snoave care circulă la români și predilecția acestora pentru povestit și ascultat îndreptățesc constatarea lui Ovidiu Bîrlea că poporul nostru este un popor de *snovari*.

---

[1] București, Editura Academiei, 1969, trad. de Elena și Anton Marin.

[2] București, Editura pentru literatură, 1966.

Snoava „*scurtă-n bobîrnac*", cum creionează Tudor Arghezi fabula, este de obicei, dar nu obligatoriu, în versuri. Istoriseşte despre animale, dar totdeauna cu gîndul la oameni. Ea completează graficul isteţimii poporului, a acestui „*puer robustus sed malitiosus*".

Joseph Bédier dăduse această caracterizare lapidară: „*Un fabliau n'est qu'une risée et un gabet*" [Fabula e numai rîs şi tiflă].

În snoavă şi în fabulă, găsim picăturile de nădejde adunate de cînd lumea de omul care ar vrea o lume mai bine întocmită şi pe care speră să o vadă odată şi odată aşa cum o doreşte. Fără această nădejde nu i-ar mai arde de ceea ce românul numeşte snoave, jitii, taclale sau bălăcărele, şozîi, braşoave, cîrcăli sau (*pour la bonne bouche*) savuroasele *trufe* ale oşenilor. Fără toate acestea însăşi viaţa ar trebui să se curme, aşa cum neînvinsul voinic Novac, la aflarea veştii că s-a inventat puşca — astfel orice mişel ar putea să-l răpună —, şi-a pus singur capăt zilelor culcîndu-se sub brazda trasă de boi. Tragedie privită cu ochii snovarului. Potrivnicul mai tare decît Novac a fost propria lui lipsă de umor.

Păcală, Tîndală, Înşală şi Amăgeală, Pepelea sau Pipăruş Pătru, Stan Păţitu şi Dănilă Prepeleac sînt nume sau — dacă vreţi — pseudonime atît de familiare ale păcăliciului născocitor de şiretlicuri neaşteptate şi de soluţii miraculoase pentru situaţii aparent fără ieşire. Înzestrat de experienţa aspră a vieţii cu cunoaşterea psihologiei omeneşti şi cu un pătrunzător simţ de observaţie a naturii, păcăliciul nu-şi pierde niciodată cumpătul, nu-şi iese din sărite, dar nici nu se dă bătut.

O caracterizare a lui Păcală în comparaţie cu eroii de aceeaşi esenţă ai altor popoare ar fi o încercare temerară. Păcală apare în ipostaze multiple şi contradictorii. Holtei vîntură-ţară sau gospodar în satul lui face altora dreptate, dar e înşelat de oameni necinstiţi, pe care se răzbună cînd prinde minte. La rîndul lui, înşelător al proştilor care se cred deştepţi, nu şovăie să-şi însuşească fără muncă bunul altuia. Rebel faţă de orice autoritate laică sau religioasă, ne pomenim cu el judecător sau popă în sat. Leal numai cu cei pe care-i socoteşte de-o seamă, de pildă cu Tîndală, ambii se dovedesc de o perfectă sportivitate în farsele administrate reciproc, fără supărare. Moralitatea lui Păcală? S-ar putea spune că Păcală e *moral ca experienţă.*

„*Finul Pepelei cel isteţ ca un proverb*" gustă din plin savoarea umorului popular românesc, pe care-l şi fructifică, dar, cunoscîndu-l tot atît de bine pe cel al popoarelor vecine, îmbogăţeşte propria noastră galerie naţională a eroilor năprui, acordînd generos dreptul de cetăţenie Hogei Nastratin.

Tudor Vianu scria despre Anton Pann: „*Îl citim deci nu numai cu plăcere dar, atunci cînd înţelegem bine, şi cu emoţia de a stabili prin el contactul cu fantezia unică şi eternă a omenirii*". Spunînd aceasta Tudor Vianu ştia, cum nu se poate mai bine, cîtă diversitate de expresie se găseşte în această fantezie unică şi eternă.

Cu toată esenţa comună a lui Nastratin şi a lui Păcală, există întîmplări, judecăţi logice, sentinţe emise specifice Hogei, cum ar fi găsirea măgarului pierdut la geamie, sau comentariul plin de înţelepciune fatalistă al întîmplării cu capra mîncată de lup: „*Unde-i marfă e şi pagubă*".

Repertoriul lui Nastratin cuprinde multe armonice ale aceleiaşi fundamentale a isteţimii universal-populare, din care rezultă timbrul său specific sud-dunărean.

Poznaşul Hoge nu este unicul păcălici de pe alte meleaguri pe care-l putem aşeza laolaltă cu cei născuţi şi crescuţi pe plaiurile noastre.

Cunoaştem din *Skazki Afanasieva* un Foma Şut [Foma Năstruşnicul] meşter ca şi Păcală în înşelarea popii şi a preotesei, a căror ruină, ba chiar şi moarte, o provoacă. Tot acest Foma păcăleşte 2 ani la rînd pe Dracul, aşa cum ţăranul neamţ îl păcăleşte pe Rübezahl. Îl mai ştim pe Ivanuşka Duraciok, care, aşa neisprăvit cum e, reuşeşte să bage dracii în cutie.

Una din cele mai universal notorii figuri de păcălici este fără îndoială Till Buhoglindă, despre care e greu de spus dacă e mai mult flamand sau mai mult german (*Eulenspiegel*). Îi găsim şi trăsături comune cu şalvirii de pe la noi, dar cu un pronunţat caracter antifeudal, iar în ipostaza sa flamandă (*Ulenspiegel*) se profilează ca erou naţional luptător împotriva asupririi spaniole, aşa cum l-a imortalizat De Coster.

Nu pot rezista ispitei de a aminti figura *espiègle* a eroului creat de Alcofrybas Nasier, care îneacă o turmă întreagă, inclusiv „ductorem gregis'', pentru a pedepsi prostia, îngîmfarea şi lăcomia în afaceri.

Sensul romanului rabelaisian îl aflăm pe alt plan de idei, iar tribulaţiile panurgice nu sînt toate de felul celei de mai sus. Dar în această împrejurare se foloseşte o metodică atît de caracteristică şi lui Păcală.

O fi derivat oare Rabelais numele eroului său din *panurgos*, adică a-toate-meşteşugurile-ştiutor, sau mai degrabă comportamentul din timpul uraganului pe mare i-o fi inspirat autorului numele atît de expresiv, prin care abstractorul de cvintesenţă pare să sugereze înmănunchierea noţiunii de pantalon cu sentimentul urgenţei?

★

Diversitatea tematică a anecdoticii populare este mare şi nu-mi propun a o trece în revistă. Mincinoşi ca vestitul baron neamţ Münchhausen sau ca plebeul maghiar Hári Ianoş, gasconi, mascalţoni şi levantini de tot soiul se pot găsi şi la noi, ca pretutindeni. De asemenea găsim peste tot în afară de înclinaţia spre autoironie şi tendinţa de a ironiza pe alţii: stări sociale, meserii, populaţii din anumite regiuni. E mai uşor să găseşti trăsăturile caricaturale ale altuia decît pe ale tale proprii.

În timpul stagiului militar [3] am avut deseori prilejul de a-i asculta pe camarazii mei soldaţi, toţi din judeţele de la Dunăre, polemizînd cu mult duh fiecare pe seama judeţului vecin. Erau puşi la contribuţie ialomiţenii, care taie gîtul calului ca să-i fure clopotul; ilfovenii, care, atunci cînd au văzut pentru prima oară o locomotivă gîfîind în noapte cu două lumini roşii, au crezut că e scroafa care s-a îmbolnăvit. Teleormănenii ziceau de vlăsceni că aceştia, văzînd un ţap pe mirişte, au crezut că a venit Averescu să le dea pămînt.

Nimeni nu era vexat, voia-bună stăruia printre ostaşii altfel destul de necăjiţi, iar spiritele se ascuţeau pe întrecute.

---

[3] Asta era de mult.

În Germania este cunoscut rămăşagul prusacului, saxonului şi bavarezului : cine va putea sta mai mult în coteţul porcului. După loc şi împrejurări snoava se poate povesti diferit.

În Transilvania se povesteşte snoava cu boierul care vrea să-l înveţe pe vizitiul său ţigan ce e rima. Plecaţi la drum, boierul şi-a luat de mîncare un pui fript. El îi dă ţiganului un exemplu :

,,Foaie verde trei sarmale,
Eşti un drac cu maţe goale''.

Ţiganul, care mîncase puiul boierului, recunoaşte că cele două cuvinte se potrivesc, dar zice că faptul nu e adevărat şi replică :

,,Foaie verde busuioc,
Puiul fript e-n burta mea''.

Boierul nu poate admite că asta ar fi o rimă, ceea ce ţiganul recunoaşte : nu se potriveşte, dar e adevărat.

Pentru cine poate fi ,,jignitoare" această anecdotică, în afară bineînţeles de cei lipsiţi de duh?

Caracterul sesizant al multor întîmplări întîlnite în snoave, profilurile caracterelor tipice pătrund în mod firesc în teatrul popular, pe care, de altfel, dacă-l cercetăm atent, constatăm că la origine conţine mai ales elemente narative. Păpuşile (vezi Pappus, moşneagul ilariant din Carnavalul Roman), măscăricii, mocănaşii, Vasilache şi Mărioara, precum şi orientalul Caraghioz [4] au multă naraţiune. Acţiunea e redusă, faptele reies din spusele personajelor, iar diferitele momente sînt intercalate de muzică.

★

Naraţiunile populare au fecundat fantezia unui mare nunăr de scriitori din toate timpurile. Boccaccio reia la numai cîteva decenii de la apariţia culegerii *Il novellino* acelaşi material, recreat însă cu atîta subtilitate psihologică, încît lumea a uitat de cărţulia anterioară, dar se delectează şi astăzi cu *Decameronul.*

O observaţie în treacăt. Poveştile *Decameronului* sînt spuse în timpul unei epidemii de ciumă. Etnografii şi folcloriştii atestă existenţa încă şi astăzi în diferite regiuni ale lumii, inclusiv la noi, a credinţei că aceia care se adună seara fie la stînă, fie în sat, pentru a-şi spune poveşti, sînt ocrotiţi de duhurile rele, de fiare sau alte necazuri.

Frapează şi unele asemănări tematice din repertoriul nostru de snoave, mai ales printre cele despre relaţiile de familie sau despre unele feţe bisericeşti, cu poveştile *Decameronului.* Aşa de exemplu femeia prinsă cu doi ibovnici deodată îşi afirmă nevinovăţia invocînd mărturia celui de sus.

Şi marii fabulişti ai lumii reiau vestitele apologuri esopice culese şi publicate de Demetrios din Phaler (325 î.e.n.) şi în evul mediu de călugărul grec Planud, care le-a adăugat şi o ,,viaţă romanţată'' a lui Esop. Aceastea stau la baza patrimoniului de care dispunem [5] (de altfel se ştie că pildele frigianului sînt mai vechi decît persoana sa, şi provin din folclorul anterior).

---

[4] Vezi capitolul despre teatrul popular din *Istoria literaturii române*, vol. 1, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.

[5] La noi apare în 1763, la Sibiu, o ,,Isopie'' tradusă de Vartolomeu Măzăreanu ,,de pe limba moshicească pe moldovenie''. Un secol şi ceva mai tîrziu, Asachi publică şi el o ,,Isopie''.

Anecdotica esopică a intrat şi în teatrul satiric al celui mai mare poet comic al Greciei antice, Aristofan. Comediile sale, adevărate cronici de actualitate ale vieţii Atenei, au fost socotite în aşa mare măsură drept o oglindă a strălucitei cetăţi, cu toate păcatele de care suferea, încît, atunci cînd tiranul Siracuzei i-a cerut lui Platon să-l informeze despre regimul şi poporul atenian, filozoful i-a trimis în acest scop teatrul lui Aristofan.

Perenitatea anecdoticii din timpuri vechi s-a manifestat atît în snoavele care circulă la noi (,,Iepurele şi broaştele'', ,,Guzganul de cîmp şi guzganul de casă'' ş.a.), cît şi în literatura cultă. Scriitori români din cei mai de seamă, ca : Al. Odobescu, Gr. Alexandrescu, I. Creangă, I.L. Caragiale, I. Slavici, M. Sadoveanu, au recreat cu mult farmec povestirile populare. Preşedintele nostru, acad. Al. Philippide, a evocat recent cu strălucire pe unii dintre ei, apreciind printre altele şi faptul că aceştia au simţit acelaşi îndemn firesc ca şi marii scriitori ai altor literaturi de a se inspira din epica populară.

Sainte-Beuve spunea despre opera lui Le Sage : ,,*Aceste scrieri fermecătoare par a fi oglinda lumii*'', afirmaţie tot atît de justificată cînd e vorba de naraţiunile populare şi de scriitorii care le-au recreat în forme măiestrite.

Acelaşi critic francez spune despre *Dracul şchiop*, pe care autorul său l-a luat din poveştile spaniole, aclimatizîndu-le în atmosfera pariziană : «*Qu'on se représente l'état des esprits au moment où parût ,,Le Diable Boiteux'', cette vieillesse chagrinée, ennuyée, calamiteuse de Louis XIV, cette dévotion de commande, qui pesait sur tous, le décorum devenu une gêne et une contrainte*» [6].

E ceea ce se potriveşte şi la *Kir Ianulea* al lui Caragiale (vezi ,,Belfegor'', tratat şi de Macchiavelli). Sau la *Despre cumplitate şi zgîrcenie* a lui Anton Pann, cu atmosfera atît de bucureşteană din acel timp, căreia Gaster îi găseşte paralele frapante în literatura engleză al secolului al XII-lea, în *Gesta Romanorum* şi în folclorul antic ebraic sau indian.

★

Snoavele, ca şi alte poveşti populare, nu sînt însoţite de muzică.

Excepţiile apar condiţionat de o anumită întîmplare din povestire. De exemplu : popa şi dascălul surprinşi în timpul unei vizite secrete sînt obligaţi să defileze prin sat cîntîndu-şi păţania pe glas bisericesc ; sau lăutarul apărut la stînă încearcă să distragă atenţia ciobanilor, dornici de muzică în singurătatea în care trăiesc, pentru a putea fura vreo oaie. El cîntă :

,,Mustăcioasa e legată,
Ia-o pe-a cu coada lată'',

semnal convenit cu cei rămaşi în preajma stînii pentru a trece la acţiune.

---

[6] ,,Imaginaţi-vă starea de spirit din momentul cînd a apărut *Dracul şchiop*, această bătrîneţe păguboasă, plictisită, prăpăstioasă a lui Ludovic al XIV-lea, această devoţiune de comandă, care apăsa asupra tuturor, decorul devenit jenă şi constrîngere''.

Forma instabilă, întotdeauna spontană şi mereu variată de la un povestitor la altul, nu putea da loc la creaţia unei muzici legate de o snoavă în totalul ei. Dacă totuşi în repertoriul muzical cult există un număr mare de opere care au ca punct de plecare anecdotica populară, fie că sînt concepute pe texte adaptate la necesităţile muzicii, fie că e vorba de o muzică pur instrumentală, care prin ea însăşi ne sugerează situaţiile şi caracterele eroilor anecdoticii, aceasta s-a putut petrece numai într-o evoluţie îndelungată. Compozitorii au căutat şi au găsit mijloacele expresive şi formele adecvate realizării unor astfel de compoziţii. Multe din acestea ilustrează patrimoniul muzicii universale, iar muzica românească cuprinde un repertoriu bogat şi interesant, cum era şi firesc.

L'ANECDOTIQUE POPULAIRE ET LA MUSIQUE

En raison de certaines préoccupations de compositeur et partant de la constatation que beaucoup des œuvres musicales roumaines ou étrangères s'inspirent de l'anecdotique populaire, l'auteur propose une vue d'ensemble sur le répertoire des facéties roumaines.

A la suite des recueils et des études faites par les chercheurs de l'Institut d'ethnographie et de folklore (surtout à la suite de la publication en français de la *Typologie bibliographique des facéties roumaines* par Sabina C. Stroescu), ce répertoire est devenu un terrain propice pour une observation plus large.

L'étude présente trouve dans cet ensemble thématique et dans les caractères de ses héros, des traits spécifiques et aussi des affinités avec le répertoire d'autres peuples.

L'auteur fait des considérations sur le passage du matériel anecdotique dans d'autres espèces (la fable) ou dans d'autres genres populaires (théâtre populaire, répertoire carnavalesque) et aussi sur qulques-unes des œuvres de la littérature et de la dramaturgie, inspirées de la même source populaire.

Dans la deuxième partie de l'étude, l'auteur traite ces modalités variées et spécifiques selon lesquelles l'art musical cultivé met en valeur le fond d'observation et la fantaisie de l'anecdotique populaire.

DOINA BUCOVINEANĂ*

Contribuţii la cunoaşterea cîntecului popular

LARISA AGAPIE

În vara anului 1968, am participat la o culegere făcută în comuna Botoşana, judeţul Suceava [1]. Din materialul cules în această comună, doina ne-a atras atenţia în mod deosebit, nu atît prin caracterul său improvizatoric, cît mai ales prin funcţia diversă pe care o îndeplineşte : cîntec de jale, cîntec de nuntă ,,la mireasă'', bocet, doină la buhai, doină la recruţi.

Melodia este construită de obicei în cadrul unui pentacord sau hexacord doric, insistînd pe treptele a IV-a, a V-a şi a II-a. Uneori treapta a IV-a este alterată suitor, aşa cum se întîlneşte în doină peste tot la români. Nu insistăm asupra analizei morfologice a acestui tip de doină, deoarece aceasta a mai fost făcută de alţi cercetători [2].

Din urmărirea melodiei de doină pe o zonă mai largă [3], rezultă că este folosită şi pentru texte haiduceşti [4] şi epice [5]. Acelaşi fenomen

---

* Comunicare prezentată la sesiunea cadrelor didactice ale Conservatorului ,,G. Enescu'' din Iași, aprilie 1969.

[1] Prima dată s-a cules folclor la Botoșana de către Constantin Brăiloiu în anul 1934. În anul 1968, înainte de a sosi grupul de la Institutul de etnografie și folclor, condus de Gh. Ciobanu, la care s-a alăturat și autoarea studiului de față, a cules folclor din aceeași comună Pavel Delion de la Conservatorul ,,G. Enescu'' din Iași.

[2] C. Zamfir, *Contribuţii la cunoașterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în ,,R.E.F.'', tom. 10 (1965), nr. 4, p. 363–373 ; E. Cernea, *Despre evoluţia doinei bucovinene*, în ,,R.E.F.'', tom. 15 (1970), nr. 2, p. 132–142.

[3] Din culegerile și notaţiile directe aflate în arhiva Institutului de etnografie şi folclor—a căror evidenţă, făcută de E. Cernea, ne-a fost pusă la dispoziţie de prof. Gh. Ciobanu—, pe de o parte, și din publicaţiile existente, pe de altă parte, tipul de doină în discuţie s-a cules pînă acum din comunele : Botoșana, Botuș, Breaza, Broșteni, Căjvana, Coșna, Deia, Dorna-Cîndreni, Fundul Moldovei, Găinești, Holda Broștenilor, Mălini, Mănăstirea Humorului, Pîrteștii de Jos, Pojorîta, Preuţești, Rotopănești, Sadova, Solca, Soloneţ, Vicovul de Jos, Vicovul de Sus, Voitinel (jud. Suceava), Bistricioara, Buhalniţa, Călugăreni, Hangu, Izvorul Muntelui, Sabasa (jud. Neamţ), Buda, Tudora (jud. Botoșani), Agăș (jud. Bacău), Valea Seacă (jud. Iași), Boian, Ostriţa (U.R.S.S.).

[4] G. Weigand, *Die Dialekte*... mit Titelbilde und Musikbeilagen, Leipzig, 1904, p. 89 (nr. V) ; D.G. Kiriac, *Cîntece populare românești*, Editura muzicală, București, 1960, p. 37 (nr. 11) ; G. Galinescu, *Cîntecele munţilor noștri*, Extras din ,,Anuarul liceului de băieţi—Piatra Neamţ pe anul 1934–1936'', p. 10–12, reprodus în *Muzica românească de azi* (Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România, București, 1939, p. 676) și în A.D. Culea, *Datini și muncă*, II, Casa şcoalelor, București, 1945, p. 739.

[5] Arhiva I.E.F., F.a. 1695 (Buhalniţa—Neamţ, *Chiralină-Lină*) ; ibidem, mg. 1462 h (Pojorîta—Suceava, *Logodnicii nefericiţi*).

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 215–223, București, 1971

a fost semnalat mai înainte de Bartók în Maramureş şi Ugocea[6]. În răspîndirea mare şi în vehicularea de texte atît lirice, cît şi epice, Bartók a văzut dovada vechimii ,,Horei lungi'' maramureşene [7].

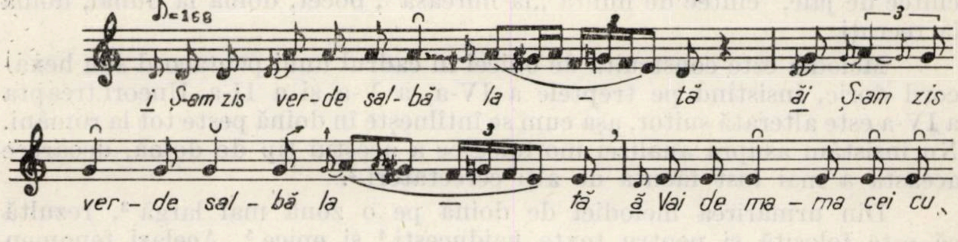
Doina este, incontestabil, unul dintre genurile vechi [8]. Tipul întîlnit la Botoşana a fost publicat încă la jumătatea secolului trecut, în două variante, în colecţia lui Carol Miculi [9]. În afară de aceasta a mai fost culeasă la începutul secolului nostru de G. Weigand [10] şi de Al. Voevidca [11].

De remarcat că tipul de doină din Botoşana, care se întîlneşte atît în partea de nord-vest a Moldovei — fără a depăşi spre est o perpendiculară care ar coborî prin Botoşani —, cît şi pe valea Bistriţei [12], circulă cu intensitate în Năsăud [13]. Dăm ca exemplu cîte o variantă din aceste două regiuni.

Arh. I.E.F. mg. 3468 Vh.

culeg. Gh. Ciobanu, L. Agapie, C. Stihi-Boos, 1968

com. Botoşana, jud. Suceava
inf. Veronica Ghicţă, 53 a.



♪=168
3
i Ş-am zis ver-de sal-bă la — tă ăi Ş-am zis
ver — de sal — bă la — tă ă Vai de ma — ma cei cu

---

[6] B. Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (Ethnomusikologische Schriften, Faksimile—Nachdrucke II). Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1966, p. XI.

[7] B. Bartók afirmă că, ,,în vremurile vechi, aceasta trebuie să fi fost probabil singura melodie (neocazională), după cum este şi azi în Ugocea şi în unele regiuni ale Dunării de Jos'' (vezi *Însemnări asupra cîntecului popular*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956, p. 140).

[8] D. Cantemir (*Descrierea Moldovei*, Editura tineretului, Bucureşti, 1967, p. 222), B.P. Hasdeu (*Din istoria limbii române*, Bucureşti, 1883, p. 11—12), iar mai recent O. Bîrlea (*Folclorul şi unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în ,,R.F'', an. IV (1959), nr. 1—2, p. 200, nota 16) şi Gh. Ciobanu (*Lăutarii din Clejani*, Editura muzicală, Bucureşti, 1969, p. 27—28) consideră doina ca o moştenire de la daci sau, în orice caz, anterioară formării poporului român.

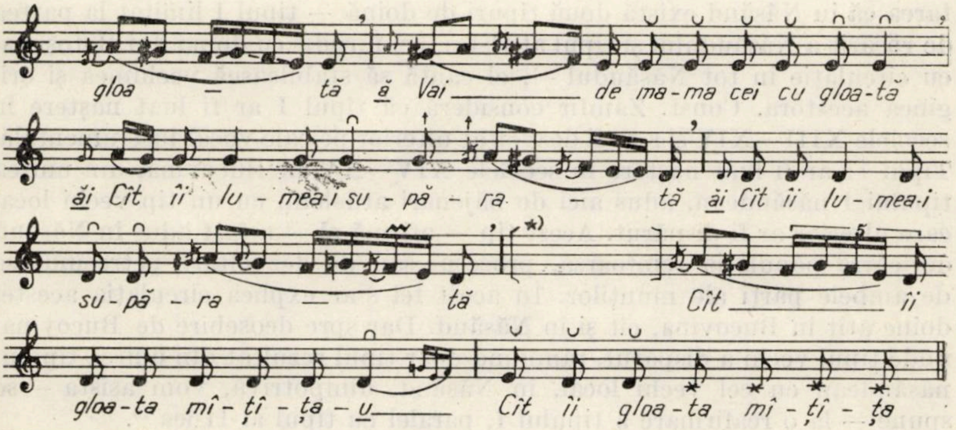
[9] C. Mikuli, *48 airs nationaux roumains, en quatre suites*, Lemberg, Gubrinovicz et Schmidt. Lith. Anst. v. C.G. Röder, Leipzig, [f.a.], I, p. 2 (nr. 1) ; ibidem, p. 4 (nr. 2).

[10] G. Weigand, *Die Dialekte. . ., op. cit.*, p. 89 (nr. 5).

[11] Dr. Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, I. Band, *Liebeslieder*, Mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien. . ., Konrad Triltsch Verlag, Würzburg, 1940, p. 83, 341, 354 ; Arhiva I.E.F., F.a., nr. 747 (reprodusă şi în Em. Riegler Dinu, *Das rumänische Volkslied*, Verlag Walter de Gruyter et Co., Berlin, 1940, p. 113, şi în Ioan R. Nicola — Ileana Szenik — Tr. Mîrza, *Curs de folclor muzical*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1963, p. 281—282 ; Em. Riegler Dinu, *op. cit.*, p. 114). E. Cernea le consideră pe acestea ca prime notaţii (vezi E. Cernea, *Despre evoluţia doinei bucovinene, op. cit.*, p. 134). Din nota nr. 9 se vede însă că a fost culeasă cu peste o jumătate de secol înainte.

[12] Vezi nota 3.

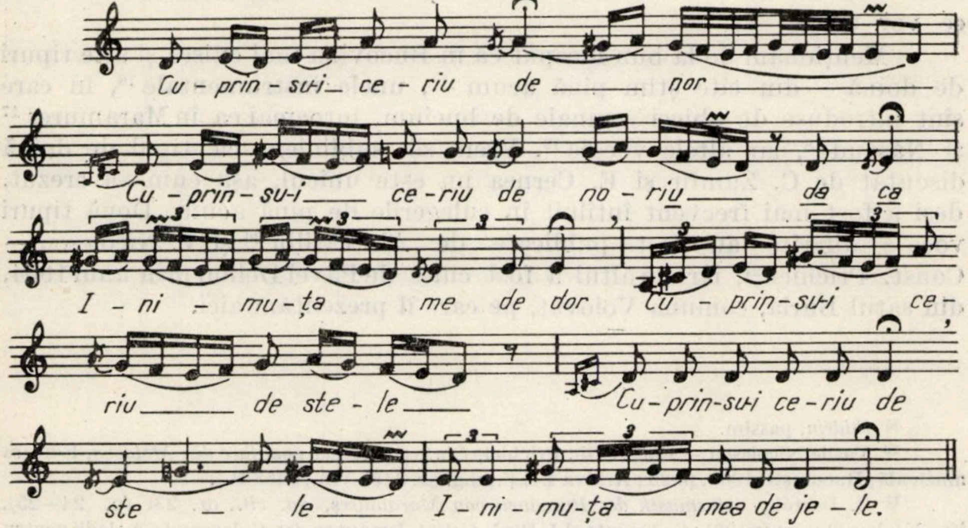
[13] C. Zamfir, *op. cit.*, p. 369. C. Zamfir — V. Dosios — E. Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, Editura muzicală, Bucureşti, 1958, p. 69 ; I.R. Nicola — I. Szenik — Tr. Mîrza, *op. cit.*, p. 284, 359 ; Il. Cocişiu, *Cîntece populare româneşti*, Editura muzicală, Bucureşti, 1966, p. 73 ; Em. Comişel, *Folclor muzical*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 283 ; S. Toduţă, *20 coruri pentru voci egale*, Editura muzicală, Bucureşti, 1969, p. 78.


gloa — tă ă Vai de ma-ma cei cu gloa-tă
ăi Cît îi lu mea-i su pă ra tă ăi Cît îi lu-mea-i
*)
su-pă — ra tă Cît îi
gloa-ta mî-ţî-ta-u Cît îi gloa-ta mî-ţî-ţa

*) Greșește

C. Zamfir, *Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, op. cit. p. 369 **Șanț, Năsăud**

Molto rubato


Cu prin su-i- ce- riu de nor
Cu-prin-su-i ce-riu de no-riu da ca
I-ni-mu-ta me de dor Cu-prin-su-i ce,
riu de ste-le Cu-prin-su-i ce-riu de
ste le I-ni-mu-ţa mea de je-le.

Se pune întrebarea : cum se explică această înrudire și care poate fi originea acestui tip de doină ? Un răspuns a încercat să dea Constantin Zamfir, într-un studiu despre doina din Năsăud [14]. Pornind de la constatarea că în Năsăud există două tipuri de doină — tipul I limitat la partea de răsărit a Năsăudului şi tipul al II-lea, cel înrudit cu doina din Botoşana, cu circulaţie în tot Năsăudul —, el caută să stabilească vechimea şi originea acestora. Const. Zamfir consideră că tipul I ar fi luat naştere în secolele XIII—XIV şi s-ar fi dezvoltat ulterior pe cale vocal-instrumentală. Tipul II ar fi luat naştere în secolele XIV—XV în Bucovina, din unirea tipului I năsăudean, adus aici de băjenari ardeleni, cu un tip vechi local care ulterior ar fi dispărut. Acest tip — afirmă el — a fost adus în Năsăud de către populaţia reîntoarsă, procesul său de dezvoltare petrecîndu-se de ambele părţi ale munţilor. În acest fel s-ar explica circulaţia acestei doine atît în Bucovina, cît şi în Năsăud. Dar spre deosebire de Bucovina, unde tipul vechi a dispărut, rămînînd doar tipul rezultat din unirea tipului năsăudean cu cel vechi local, în Năsăud, dimpotrivă, vom asista — se spune — la o reafirmare a tipului I, paralel cu tipul al II-lea [15].

---

[14] C. Zamfir, *Despre periodizarea unor melodii de doină. . ., op. cit.*

Rămîn totuşi unele semne de întrebare : ce a putut determina reafirmarea în Năsăud a tipului I paralel cu tipul al II-lea în timp ce în Bucovina tipul vechi ar fi dispărut? Ceva mai mult, n-ar putea fi mai vechi tipul al II-lea năsăudean, explicîndu-se astfel şi circulaţia lui mai mare? În felul acesta n-ar mai fi fost nevoie să se vorbească de o reafirmare a tipului I. Apoi, n-ar putea exista o altă explicaţie a înrudirii doinei din Bucovina cu cea din Năsăud? Această problemă formează obiectul celor ce vor urma.

Menţionăm de la bun început că în Bucovina mai există şi alte tipuri de doină — din cîte ştim pînă acum —, unele instrumentale [16], în care sînt introduse de obicei semnale de bucium, întocmai ca în Maramureş [17] şi Năsăud [18], iar altele vocale [19]. Vrem să subliniem că tipul de doină discutat de C. Zamfir şi E. Cernea nu este unicul, aşa cum s-a crezut, deşi a fost mai frecvent întîlnit în culegerile de pînă acum. Două tipuri vocale diferite au fost publicate de Al. Vasiliu [20] şi V. Nicolescu — Const. Prichici [21], iar un altul a fost cules de Pavel Delion prin anul 1964, din satul Burla, comuna Volovăţ, pe care îl prezentăm aici.

---

[15] *Ibidem*, passim.

[16] Vasile Nicolescu — Const. Gh. Prichici, *Cîntece şi jocuri populare din Moldova*, Editura muzicală, Bucureşti, 1963, p. 26 ; Arhiva I.E.F., mg. nr. 3468 V.b., 3468 R.j.

[17] B. Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, *op. cit.*, nr. 23i (p. 24—25), j(p. 26), k (p.27), m (p. 28) ; C. Arvinte şi I. Rîpă, *Ceteră, lemnuţ cu dor*, Culegere de melodii pentru solişti instrumentişti, Casa creaţiei populare, 1968 (Comitetul pentru cultură şi artă al jud. Maramureş), p. 11, 12, 68, 122.

[18] C. Zamfir — V. Dosios — E. Moldoveanu-Nestor, *op. cit.*, p. 91, nr. 37.

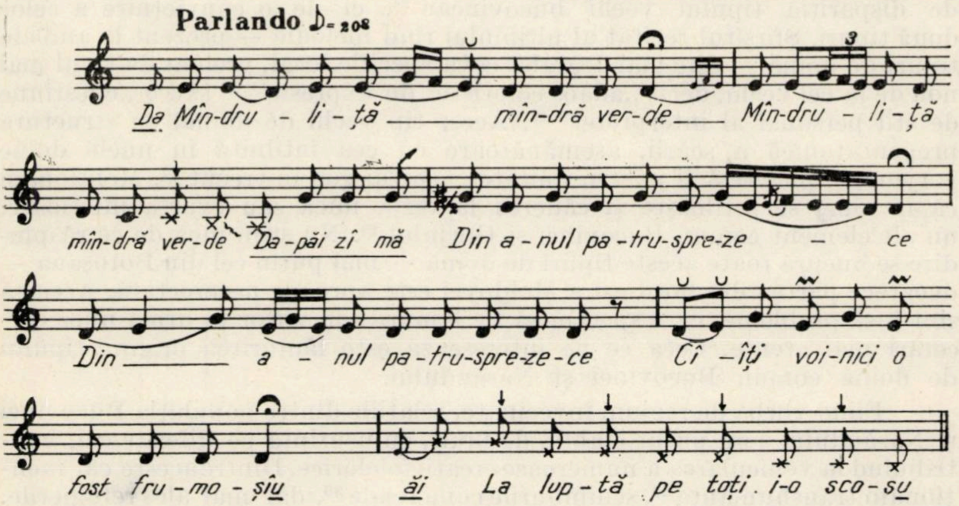
[19] C. Zamfir, *op. cit.*, p. 372 ; E. Cernea, *op. cit.*, p. 133.

[20] Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete de-ale poporului*. . . Însoţite de 43 arii notate de d-na Sofia Teodoreanu, Bucureşti, 1909, p. XXV (reprodus de I.R. Nicola — I. Szenik — Tr. Mîrza, *Culegere de cîntece populare*, Anexă la cursul de folclor, Lit. învăţămîntului, Cluj, 1958, p. 105) ; idem, *Curs de folclor muzical*, *op. cit.*, p. 351.

[21] V. Nicolescu — Const. Gh. Prichici, *op. cit.*, p. 33.

culeg. Pavel Delion, 1964 *Burla, com. Volovăț, jud. Suceava*

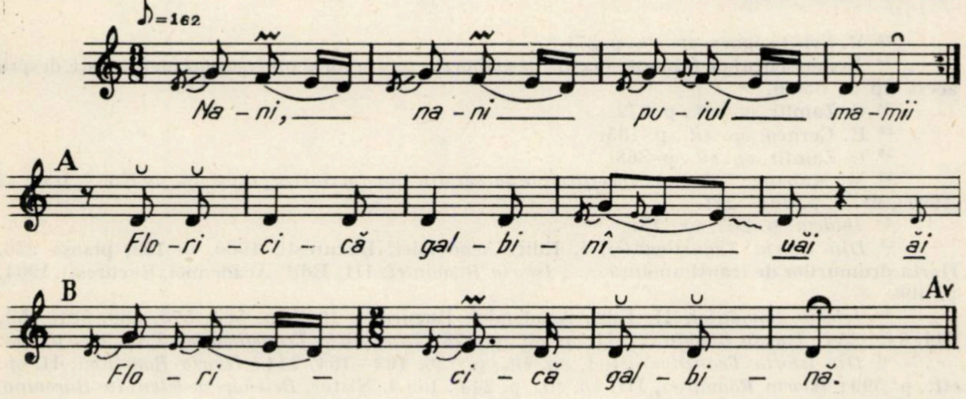
inf. Fighina Jurafle a lu Calistru, 75 a.


Parlando ♪=208
3
Da Mîn-dru – li-ță mîn-dră ver-de Mîn-dru li-ță
mîn-dră ver-de Da-păi zî mă Din a-nul pa-tru-spre-ze – ce
Din a – nul pa-tru-spre-ze-ce Cî – iți voi-nici o
fost fru-mo-șiu ăi La lup-tă pe toți. i-o sco-su

Structura prepentatonică a scării pledează pentru vechimea mare a tipului, care prezintă o factură mult mai arhaică decît doina din Botoșana, comună din care a fost cules un cîntec de leagăn avînd aceeași scară prepentatonică și formule melodice asemănătoare doinei prezentate mai sus.

Mg. 3468 i *com. Botoșana, jud. Suceava*

inf. Ghiață Veronica, 45 a.


♪=162
Na – ni, na – ni pu – iul ma – mii
A
Flo – ri – ci – că gal – bi – nî uăi ăi
B
Av
Flo – ri – ci – că gal – bi – nă.

În continuare forma cîntecului este: A Av

Într-o formă foarte schematică — ceea ce a împiedicat recunoașterea ei ca doină — a fost culeasă și de Al. Voevidca, încă în 1912, din comuna

Vicovul de Jos [22]. Datorită cercetării întreprinse în ultimii ani de profesorii Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu din Iași, același tip melodic a fost cules în cîteva comune la nord de orașul Rădăuți [23]. Nu poate fi deci vorba de dispariția tipului vechi bucovinean [24], ci de o conviețuire a celor două tipuri. Sfîrșitul recitat al ultimului rînd melodic — prezent la ambele tipuri de doină — este mai degrabă ceva specific local, preluat de tipul mai nou de la cel vechi, decît ,,adaos coloristic de expresie'' [25] sau o ,,chestiune de stil personal al interpretei'' [26]. Acest tip vechi de doină, cu structura prepentatonică a scării, asemănătoare cu cea întîlnită în unele doine gorjenești, pledează și pentru unitatea acestui gen în trecut [27]. Menționăm că în Gorj se întîlnește și căderea la terța mică sau cvarta inferioare, un alt element comun Bucovinei și Gorjului [28]. Nu știm încă de ce răspîndire se bucură toate aceste tipuri de doină — mai puțin cel din Botoșana — deoarece partea din nord-est a Moldovei este aproape necercetată. Acestea sînt însă probleme care sperăm să fie lămurite în viitor în urma unor cercetări mai atente. Ceea ce ne interesează este lămurirea originii tipului de doină comun Bucovinei și Năsăudului.

Fiind vorba de regiuni învecinate, relațiile dintre populația Bucovinei și Năsăudului s-au putut stabili, de mult, cu ușurință pe diferite căi, contribuind la vehicularea a numeroase creații folclorice. Dintre aceste căi menționăm transhumanța [29], schimburile comerciale [30], dar mai ales refugierile.

Ca urmare a exploatării, mulți ardeleni se stabileau în Moldova, fugind peste graniță [31]. Unii dintre aceștia se vor fi reîntors, dar numărul celor rămași trebuie să fi fost foarte mare de îndată ce, în 1607, nobilimea transilvăneană hotărăște, în dietă, să se ceară domnului Moldovei restituirea tuturor ardelenilor stabiliți la răsărit de Carpați [32]. La numeroasele motive de nemulțumire care au provocat emigrări ale populației din Ardeal, s-a adăugat, în secolul al XVIII-lea, unirea cu biserica Romei și încercarea de catolicizare a populației române [33]. În aceste vremuri numeroși năsăudeni au trecut în Moldova, băjenarii ardeleni bucurîndu-se aici de unele înlesniri[34]. Cei mai mulţi se stabilesc în Moldova, după cum rezultă din documente, între anii 1761-1764, cînd se constată emigrări în masă cauzate de izbucnirea conflictului dintre năsăudeni şi autorităţile austriece, cu prilejul înfiinţării în 1762 a regimentului de grăniceri[35]. Sate întregi au pribegit atunci peste Carpaţi. Un raport consular arată că în această perioadă au fugit în Moldova aproape 24 000 de familii[36], originare din Năsăud.

---

[22] M. Friedwagner, *op. cit.*, p. 371.

[23] În momentul de față este în curs de elaborare un studiu al profesorilor menționați, despre acest tip de doină.

[24] C. Zamfir, *op. cit.*, p. 372.

[25] E. Cernea, *op. cit.*, p. 135.

[26] C. Zamfir, *op. cit.*, p. 368.

[27] M. Kahane, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia Subcarpatică*, în ,,R.E.F.'', tom. 12 (1967), nr. 3, p. 203—211.

[28] *Ibidem*, p. 207, ex. 18.

[29] *Din istoria Transilvaniei*, I, Edit. Academiei, București, 1960, p. 122, planșa 226, Harta drumurilor de transhumanță... ; *Istoria României*, III, Edit. Academiei, București, 1964, p. 408.

[30] *Istoria României*, II, Edit. Academiei, București, 1962, p. 564, 573, 580, 581, 653, 844, 845, 888 ; *Istoria României*, III, *op. cit.*, p. 378 ; *Din istoria Transilvaniei*, I, *op. cit.*, p. 123.

[31] *Din istoria Transilvaniei*, I, *op. cit.*, p. 130, 163—164, 244 ; *Istoria României*, II, *op. cit.*, p. 599 ; *Istoria României*, III, *op. cit.*, p. 244 ; Ion I. Nistor, *Bejenari ardeleni în Bucovina*, ,,Codrul Cosminului'', 2—3, 1925—1926, p. 449 ; idem, *Emigrările de peste munți*, extras din ,,Anal. Acad. Rom.'', seria II, tom. XXXVII, Memoriile secțiunii istorice, București, 1915, passim.

[32] *Din istoria Transilvaniei*, I, *op. cit.*, p. 33 ; *Istoria României*, III, *op. cit.*, p. 114.

[33] *Din istoria Transilvaniei*, I, *op. cit.*, p. 165—166 ; I. Nistor, *Bejenari ardeleni în Bucovina*, *op. cit.*, p. 452 ; idem, *Emigrările de peste munți*, *op. cit.*, p. 845—848.

Numărul ardelenilor stabiliţi în Bucovina poate fi aflat din două tabele („consignaţiuni") întocmite în 1778 la cererea Comandamentului general din Liov[37]. În aceste consignaţiuni se specifică, printre altele, comuna în care s-au stabilit în Bucovina şi locul de baştină[38]. Cei cuprinşi în consignaţiunea I s-au stabilit succesiv între anii 1718 şi 1778, iar cei cuprinşi în consignaţiunea a II-a s-au stabilit în Bucovina în vara şi toamna anului 1778. Aceasta constituie dovada că emigrările se găseau pe atunci în plin curs[39]. Rezultă că băjenarii ardeleni s-au refugiat în 79 de sate din Bucovina[40], printre care şi Botoşana[41], unde s-au stabilit o sută de familii din Bistriţa-Năsăud[42].

Din aceste documente, ca şi din altele mai vechi[43], rezultă că sensul refugierilor a fost mai ales din Ardeal spre Moldova. Chiar dacă unii ardeleni vor fi revenit în satele lor de baştină, cei mai mulţi au rămas în Bucovina. Mai mult chiar, unii continuă să se aşeze în Bucovina şi după trecerea acesteia sub stăpînirea Austro-Ungariei. Emigrarea trebuie să fi avut la un moment dat o intensitate destul de mare, dacă ne gîndim că numai în cîteva luni (vara şi toamna anului 1778) s-au stabilit aici 117 familii[44]. Urmărind pe hartă aşezarea ardelenilor în nordul Moldovei constatăm un fapt interesant: aceasta nu depăşeşte acea linie care trece de la nord spre sud prin Botoşani, de care am amintit cînd am arătat răspîndirea tipului de doină în discuţie, ceea ce ni se pare semnificativ. Deosebit de important este apoi faptul că tipul de doină din Botoşana se întîlneşte aproape în totalitatea cazurilor în comunele în care s-au stabilit ardeleni sau în comune vecine acestora. Excepţie face Valea Bistriţei, unde a putut coborî pe calea plutăritului.

---

[34] În Moldova, domnitorul Constantin Racoviţă porunceşte, în 1756, printr-un hrisov ca „fieştecare bejenar din ziua în care va veni în ţară să aibă odihnă nesupărîndu-se oricît de puţin şase luni şi după aceia să intre în aşezare plătind cîte zece lei de om casac şi cîte cinci lei de holtei de vîrstă... Şi pentru ca să nu aibă vreo călcare sau să-i supere vreunii din diregători cu gloabe, aceşti străini să-şi aleagă pe unii dintre dînşii care ar fi mai cu socoteală şi să se facă judecător între dînşii, să caute pricini ce vor avea mai mici, iar lucruri mai mari ce vor avea să li se caute judecată la divanul domnesc". Vezi I. Nistor, *Bejenari ardeleni...*, *op. cit.*, p. 450 ; idem, *Emigrările de peste munţi*, *op. cit.*, p. 841.

[35] *Din istoria Transilvaniei*, I, *op. cit.*, p. 172 ; *Istoria României*, III, *op. cit.*, p. 516—517 ; I. Nistor, *Bejenari ardeleni...*, *op. cit.*, p. 451 ; idem, *Emigrările de peste munţi*, *op. cit.*, p. 853.

[36] I. Nistor, *Emigrările de peste munţi*, *op. cit.*, p. 855 ; idem, *Bejenari ardeleni în Bucovina*, *op. cit.*, p. 453.

[37] Consignaţiunea I cuprinde în total 1200 de capete de familie cu 5018 suflete, şi anume : 2623 bărbaţi şi 2395 femei. Consignaţiunea a II-a este datată 15 decembrie 1778 şi se prezintă ca o întregire a consignaţiunii I. În ea sînt cuprinse 117 capete de familie. (Vezi I. Nistor, *Bejenari ardeleni în Bucovina*, *op. cit.*, p. 453, 454, 456).

[38] Majoritatea bejenarilor sînt din Regimentul II năsăudean.

[39] I. Nistor, *Bejenari ardeleni în Bucovina*, *op. cit.*, p. 456—457.

[40] Există unele nepotriviri între datele din primul articol şi cel de-al doilea şi chiar în cuprinsul celui de-al doilea, între comentarii şi anexă. Dăm mai jos numele acestor comune, aşa cum apar în cel de-al doilea articol : Arbore, Braşca, Berchişeşti, Bucşoaiea, Baiaşeşti, Brăieşti, Balaceana, Bosancea, Botoşana, Buninţi, Bahrineşti, Baineţ, Ciocăneşti, Cîmpulung, Chilişeni, Corlate, Corlăţele, Capu-Codrului, Călineşti, Carapciu pe Siret, Cupca, Cireş, Ciudei Camena, Crăiniceşti, Drăgoieşti, Dorna, Fundul Moldovei, Gemenea, Gura Humorului, Horodnic, Ilişeşti, Iţcani, Iacobeşti, Iaslovăţ, Lucăceşti, Liteni, Lehăceni, Moldoviţa, Mănăstirea Humorului, Măzănăeşti, Mitocul Dragomirnei, Măreţei, Mileşeuţi, Mihoveni, Molodia, Pojorîta, Pîrteşti, Plosca, Reuseni, Rădăuţi, Rogojeşti, Suceava, Sf. Onofrei, Stroieşti, Sadova, Stulpicani, Solca, Stupca, Soloneţ, Straja, Securiceni, Siret, Tereblecea, Teodoreşti, Tureni, Ţibeni, Uideşti, Vama, Voroneţ, Valea Seacă, Vicovul de Sus, Vicovul de Jos, Zahareşti ş.a. (Vezi I. Nistor, *Bejenari ardeleni în Bucovina*, *op. cit.*, passim.)

[41] Menţionăm că majoritatea bejenarilor din Botoşana sînt din Năsăud, şi anume : Ilva Mare, Măieru, Bîrgău, Rodna, Măgura, Rebrişoara, Leşu, Bistriţa, Dicea, Sf. Gheorghe, Feldru. (Vezi I. Nistor, *Bejenari ardeleni...*, *op. cit.*, passim.)

[42] I. Nistor, *Emigrările de peste munţi*, *op. cit.*, p. 863.

[43] Vezi notele 23 şi 24.

Ce concluzie se poate trage din cele de mai sus?

De îndată ce tipul de doină discutat este comun Năsăudului şi Bucovinei, iar în acest ultim ţinut este întîlnit tocmai în satele în care s-au stabilit năsăudeni, se poate afirma că acest tip de doină este de origine năsăudeană.

LA DOÏNA DE BUKOVINE

Contributions à la connaissance du chant populaire

L'auteur étudie la situation d'un type de la doïna, commun à la Bukovine et à Năsăud, une contrée voisine, appartenant à la Transylvanie.

La mélodie s'appuye sur une échelle pentacordique ou hexacordique, tout en insistant sur le IV^e, V^e et II^e degrés de la première (voir ex. 1 et 2).

Comme bien d'autres formes de la doïna qui véhiculent des textes divers, aussi bien rituelles, que purement lyriques ou épiques (comme Bartók l'avait déjà signalé, d'ailleurs), le type respectif est très ancien et on peut le rencontrer non seulement dans la zone mentionnée (Bukovine et Năsăud) mais aussi dans la Moldavie du nord-ouest (toutefois en ne dépassant à l'est la ville de Botoşani—chef-lieu du département homonyme—et au sud, la vallée de la Bistritza).

L'auteur montre que bien que C. Zamfir ait fait une tentative d'établir la situation de ce type de doïna répandu en Bukovine et à Năsăud, par rapport à un autre type (confiné, seulement à Năsăud—voir « R.E.F. », t. 10/1965, n° 4, p. 363—373), il y en a bien de choses encore insuffisamment éclaircies au sujet de l'ancienneté réciproque des deux types considérés, et au sujet de la circulation et de la parenté des motifs. Les choses se compliquent d'autant plus que bien qu'on ait tenu jusqu'ici pour disparus les anciens types de doïna d'origine purement bukovinienne, ils continuent cependant à exister, surtout le type aux traits évidemment très archaïques (voir ex. 3 et 4), à l'échelle prépentatonique, à la cadence sur la tierce mineure ou sur la quarte inférieure (comme à Gorj, à l'autre bout de la Roumanie, ce qui démontre l'ancienneté foncière de l'unité du genre), et au final récité de la dernière ligne mélodique, final qui est passé aussi, (mais seulement en Bukovine), au type de Năsăud-Bukovine, et dont l'origine en a été attribuée jusqu'ici à des causes accidentelles.

---

[44] Vezi nota 29.

L'auteur tente ensuite d'éclaircir l'origine du type de la doïna commun à la Bukovine et à Năsăud, en montrant qu'il aurait pu passer de Năsăud en Bukovine (vu qu'il s'agit des deux contrées voisines) par les voies de la transhumance, et du commerce, mais surtout par celle des émigrations-refuges en Bukovine, des paysans de Năsăud persécutés par les autorités féodales de Transylvanie, émigrations dont le maximum se rapporte aux années 1718—1778 (surtout la dernière), et qui se sont établis en 79 villages en Bukovine. La carte de ces émigrations des paysans de Năsăud en Bukovine et celle de la diffusion du type de doïna mentionné coïncident presque parfaitement, le type respectif s'y trouvant dans tous ces villages et dans ceux du voisinage, la seule exception étant sa présence dans la vallée de la Bistritza où il aurait pu être diffusé par des bateliers.

La conclusion est que l'origine de ce type de doïna ne saurait être trouvée autre part qu'à Năsăud.

OBSERVAŢII CU PRIVIRE LA FUNCŢIA ,,RECUNOAŞTERE" ÎN BALADĂ

SABINA ISPAS

Articolul de faţă ne oferă prilejul concentrării unor observaţii şi ne îngăduie argumentarea unei intuiţii anterioare: există ,,funcţii"[1] a căror valabilitate nu se limitează la basm, ci se extind asupra naraţiunilor populare în general.

Supunem discuţiei aplicabilitatea unei singure funcţii, aceea pe care V.I. Propp o numeşte ,,recunoaştere" (funcţia a XXVII-a, semn convenţional M)[2], care ocupă un loc esenţial într-o serie de balade populare româneşti.

Balada prezintă caractere specifice de structură şi de exprimare artistică, dar are, negreşit, şi caractere comune naraţiunii în genere. Am analizat, din punct de vedere funcţional, baladele: *Dobrişan*, *Mircea Ciobănaşul* şi *Voinicel Oleac*[3].

În prima baladă, la masa domnească, un răuvoitor (,,mic dă dobrogean", ,,tînăr dă moldovean", ,,Cantar slutul, armaş mare") pîrăşte înaintea domnului pe ciobanul Dobrişan, care, prin mulţimea averilor, i-ar concura puterea:

...Unde, doamne, s-a văzut
Şi, doamne, s-a pomenit
Două săbii într-o teacă,

---

[1] ,,Înţelegem prin funcţie o faptă săvîrşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semnificaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii ... Funcţiile personajelor constituie elementele fixe, stabile ale basmului, independent de cine şi în ce mod le îndeplineşte. Ele sînt părţile componente fundamentale ale basmului", Cf. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 26.

[2] Cf. *ibidem*, p. 62.

[3] Acelaşi grupaj de trei balade este analizat de D. Caracostea în partea a doua a studiului său *Balada zisă istorică*. Autorul le grupează pornind de la ,,tema recunoaşterii", pentru a demonstra că posibilităţile unor implicaţii istorice sînt excluse. Cf. D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, I, p. 112–128.

Modalitatea în care vor fi analizate cele trei balade, în lucrarea de faţă, se deosebeşte de studiul amintit. Am cercetat baladele incluse în *Indicele tematic şi bibliografic* întocmit de Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, I, p. 185, 211–213, precum şi materialele din colecţiile Institutului de etnografie şi folclor.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 225–230, Bucureşti, 1971

Doi domni în țară săracă.
Să vezi cerul cu doi sori
Și domnia cu doi domni :
Măria ta la București,
Dobrișan la Stoenești,
C-a făcut case domnești ;
Casile lui Dobrișan
Nu se află la divan,
Nu sînt case ca casile,
Și sînt case pe șurup,
Să-nvîrtește după vînt.
Oile lui Dobrișan
Nu se află la divan :
Ie cu lînița-ncîlcită,
Cu inghele jugrăvite
Și-n capu cornițelor
Cîte-o piatră nestimată
Dă plătește țara toată ![5]

Chemat la curte pentru a da socoteală, Dobrișan se dovedește a fi frate bun al domnului (tip *a*). În alte variante, descoperirea relațiilor de rudenie are loc după ce Dobrișan a fost ucis. Pîrîșul este pedepsit (tip *b*).

Balada se poate rezuma funcțional astfel :

a) Situația inițială (Ospăț)—Prejudicierea (Pîra)—Mijlocirea (Eroul află dorința domnului)—Plecarea eroului—Recunoașterea.

b) Situația inițială (Ospăț)—Prejudicierea (Pîra)—Mijlocirea—Plecarea eroului—Moartea eroului—Recunoașterea—Pedepsirea vinovatului.

A doua baladă aduce în scenă pe Mircea Ciobănașul cerînd sfat conducătorului țării : neglijat de stăpîni, după un număr de ani aceștia vin să revendice drepturi asupra oilor îngrijite de cioban. La sfatul domnului, turma este divizată între cei trei și cioban. Se iscă sfadă din pricina unui berbec ,,năzdrăvan, care trage la cioban". Cînd scapă din mîinile stăpînilor furioși, Mircea Ciobănașul pune mîna pe lance și-i omoară. Mîniat de cutezanța ciobanului de a-și fi însușit dreptul de judecător, domnul vrea să-l ucidă, dar în final descoperă în cioban un frate bun.

Schema funcțională a baladei este următoarea :

Situația inițială (Povestea ciobanului)—Prejudicierea (Împărțirea turmei)—Pedepsirea răufăcătorilor (Uciderea stăpînilor)—Plecarea eroului—Recunoașterea.

Comparînd cele două scheme, descoperim cu ușurință existența unor funcții comune. Situația iniațială și prejudicierea sînt necesare înnodării acțiunii. Deznodămîntul este, în ambele balade, recunoașterea.

Reamintim că, în *Poetica* sa, Aristotel definește astfel ,,recunoașterea" : ,,Recunoașterea, după cum o arată de altfel și numele, este o trecere de la neștiință la știință, care aduce trecerea de la ură la prietenie sau de la prietenie la ură, la personajele sortite fericirii sau nenorocirii. Cea mai frumoasă recunoaștere e cea întovărășită de peripeție, cum avem, de pildă, în *Oedip*... În ce privește felurile ei, avem mai întîi aceea care-i cea mai îndepărtată de artă și de care poeții se folosesc foarte des, negăsind ceva mai bun, anume recunoașterea după semne exterioare. Printre aceste semne, unele sînt din naștere, cum e «lancea care se vede pe fiii pămîntului» sau «stelele» din *Thyestes* al lui Carcinos; altele sînt căpătate, care, la rîndul lor, se găsesc sau pe trup, cum sînt cicatricile, sau în afară de corp, ca, de pildă, sălbile sau coșul cu care se face recunoașterea în *Tyro*"[6].

---

[5] Cf. C.I.E.F., mg. 2393 Vb.

Baladele, fiind narațiuni cu structuri simple, conțin, cel mai adesea, o singură „mișcare" (folosim termenul în accepția dată de V.I. Propp[7]). În cazurile analizate, de la prejudiciere se trece spre deznodămînt fără zăbava unei scheme arborescente. Întreaga desfășurare este subordonată funcției finale a deznodămîntului precipitat. Asemenea unui „deus ex machina" din teatrul antic, mama ușurează deznodămîntul explicînd domnului:

...Carte bună ai învățat,
Domn peste toți domnii din țară te-ai ridicat.
Și pă nean-to Dobrișan
La carte l-am dat,
Da' el carte n-a învățat;
Oițe i-am cumpărat,
După oițe mi l-am dat,
Mare parte c-a avut,
Multă lavră c-a făcut.
Tu, ca domn — zice — ai soarele-n piept,
Iar fra-to, ca cioban,
Mi-are luna-n spate
Să dea porneală la oi, noaptea!...[8]

În cealaltă baladă, semnele înscrise pe corp dezvăluie înrudirea domnului cu Mircea:

...Găsea-n pieptu-i soarele,
Lumina cu razele;
Găsea-n spate luna,
Lumina cu lumina;
În cei doi dalbi umerei
Lucea doi luceferei;
Și-n creștetul capului
Scrisu-i spicul grîului;
Și mai jos, la subțioară,
Scrisă mi-i d-o săbioară:
Semne bune de domnie,
Soție de vitejie[9].

Recunoașterea are rolul de a remedia o „lipsă" inițială, care nu este urmarea acțiunii eroului, nici a răufăcătorului.

Adoptînd funcțiile stabilite de V.I. Propp pentru morfologia basmului fantastic rus, nu neglijăm deosebirea calitativă a materialului. Situația inițială, prejudicierea, lipsa, recunoașterea prezintă deosebiri față de omoloagele lor din basm. Deosebirile sînt însă la nivelul „grupului", esența funcției rămînînd aceeași.

---

[6] Cf. Aristotel, *Poetica*, București, Editura științifică, 1957, p. 36, 51.
[7] Cf. V. I. Propp, *op. cit.*, p. 94.
[8] Cf. C.I.E.F., mg. 2195 a.
[9] Cf. C. N. Mateescu, *Balade*, București, Tip. „Neamul românesc", 1909, p. 11.

În cea de a treia baladă, Voinicel Oleac este eroul

De tată sărac,
De mamă prădat,
De blagă bogat,

care ia în căsătorie pe

Fata popii Oprii
Din Țara Moldovii,
Mîndră și frumoasă,
Între gene, între sprîncene
Pică diamant din ele...

Atrăgînd gelozia turcilor, care îl supun la bir, Oleac vinde întreaga avere, dar nu se poate achita ; este nevoit să-și vîndă soția unui turc

Mititel și frumușel,
Seamănă mîndra cu el.

În final, cei doi se descoperă a fi frate și soră :

— Stai să ne-ntrebăm
Din ce neam sîntem,
Prea ne semănăm?
Om fi verișori,
Niscai frățiori,
Lume făr' de dor...
Mîndro, mîndra mea,
Că eu mi-ți că sînt
Feciorul popii Oprii
Din Țara Moldovii...
— Că și eu că sînt
Fata popii Oprii
Din Țara Moldovii ![10]

Schema funcțională e următoarea :

Situația inițială (Starea eroului) — Prejudicierea (Bir) — Plecarea eroului (Tîrgul) — Remedierea (Vinderea soției) — Recunoașterea.

În *Voinic Oleac* „lipsa" nu afectează pe erou, ci pe soția acestuia. Remedierea face pereche cu prejudicierea, lipsa urmînd să fie înlăturată prin recunoașterea-deznodămînt. În situațiile anterioare, eroul, căruia îi este adusă prejudicierea, este asimilat cu cel care suportă lipsa. (Lipsa este bivalentă, incluzînd situația similară a domnului și a ciobanului.) În ultima baladă, prejudicierea este adusă eroului, lipsa tot ambivalentă privind pe ceilalți doi : tînăra femeie și fratele turcit. Ca și în situațiile precedente, mișcarea are o unitate care reclamă o anumită succesiune, logică și obligatorie, a funcțiilor.

---

[10] Cf. Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, București, 1901, p. 66—68.

Între acţiunile eroilor se creează perechi de opoziţii :

Domn—Dobrişan Domn—Mircea Oleac—turci
Pîrîş—Dobrişan Stăpîni—Mircea Soţia lui Oleac—fratele turcit.

Recunoaşterea anulează opoziţiile : stingîndu-se cea dintre domn şi Dobrişan, cade de la sine şi cea de a doua (actul pîrei în sine, prejudicierea adusă eroului este mai puţin motivată, lăsînd să se întrevadă o vagă invidie sau rivalitate profesională). Acelaşi lucru şi în cel de al doilea grup, în care opoziţia stăpîni—Mircea, stinsă printr-un act violent, pedepsirea răufăcătorilor, provoacă funcţia recunoaştere, care anulează şi opoziţia domn—Mircea. În al treilea grup, opoziţia dintre erou şi turci are ca remediu vinderea soţiei, care provoacă recunoaşterea, anulînd şi ultima opoziţie.

Avînd în vedere structura funcţională, în esenţă similară, a celor trei tipuri de subiecte de baladă, ne întrebăm dacă procedeul nu ar putea sluji la stabilirea unui alt principiu de clasificare a materialului epic versificat. Funcţiile se organizează în succesiune, de la prejudiciere spre recunoaştere. Dacă am cerceta balade incluse în alte cicluri, am putea observa cum acest ax al evoluţiei nu mai apare în acelaşi fel. Se pare că balade de tipul *Soarele şi luna*, *Mizilca*, *Letinul bogat* ş.a. prezintă o structură compusă din mai multe mişcări, asemenea basmului. Altele ar putea dovedi existenţa unor alte funcţii specifice. Deocamdată putem afirma că există funcţii de felul celei analizate, care demonstrează că în asemenea situaţii epica populară în proză şi cea versificată nu presupun deosebiri esenţiale de structură, ci mai curînd de nuanţă. Analiza la nivel lingvistic şi estetic a epicii versificate ar deschide probabil noi posibilităţi şi căi de organizare şi de clasificare. Determinarea funcţiei centrale specifice, precum şi a evoluţiei ,,mişcării'' în balade ar putea releva relaţii şi unităţi în sistemul epicii versificate care la analiza conţinutului tematic scapă neobservate. Sugestia folosirii schemelor funcţionale în clasificare se adaugă celorlalte criterii folosite pînă acum, cu deosebire că analiza funcţională face parţial abstracţie de ceea ce s-ar putea numi ,,înveliş material''.

Existenţa unor funcţii comune basmului, povestirii, cîntecului bătrînesc pledează pentru acceptarea unui specific al ,,genului narativ''.

Demonstraţia lasă să se întrevadă posibilitatea ca variante ale aceleiaşi balade să ocupe într-un sistem funcţional locuri deosebite. Aşa, spre exemplu, baladele *Iovan Iorgovan*, *Voinicel Oleac*, *Dobrişan* (*a* şi *b*). Un grup de variante determinat tematic s-ar scinda, obţinînd grupări eterogene tematic, dar unitare funcţional.

Schemele funcţionale ale baladelor analizate mai sus sînt următoarele :

Dobrişan

i—A—B— ↑ —M
i—A—B— ↑ —(—)A—M—Y

Mircea Ciobănaşul

i—A—Y— ↑ —M

Voinicel Oleac

i—A— ↑ —R—M

OBSERVATIONS AYANT TRAIT À LA FONCTION «RECONNAISSANCE» DANS LA BALLADE

En partant du type d'analyse proposé et appliqué par Propp dans sa *Morphologie du conte fantastique* on tente, tout en suivant les schémas fonctionnels appartenant aux types de ballades *Dobrișan*, *Mircea Ciobănașul* și *Voinicel Oleac* à suggérer un principe de classification fonctionnel du chant épique différent du principe thématique. Aussi constate-t-on que, dans des situations analogues l'épique, populaire en prose et en vers n'accuse guère de différences de structure, mais de nuance.

La présence de fonctions communes au conte, au chant épique et à la narration populaire, démontre l'existence d'un fond spécifique du genre narratif.

Également, on envisage la possibilité que des variantes appartenant à la même ballade occupent, dans un système de classification fonctionnel, des places différentes. Si tel est le cas, un groupe de variantes, thématiquement unitaire sera éventuellement divisé en groupements unitaires comme fonction.

OLĂRIA DIN ARCANI ŞI STROEŞTI - JUDEŢUL GORJ

VASILE CĂRĂBIŞ

Arcanii şi Stroeştii, sate vechi moşneneşti, menţionate documentar în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, sînt aşezate primul de-a lungul rîului Jaleş, la 14 km spre vest-nord de Tîrgu-Jiu, iar al doilea la 12 km de-a lungul rîului Sohodol, afluent paralel al Jaleşului, în regiunea deluroasă.

Ocupaţia de bază a locuitorilor este agricultura, apoi pomicultura şi viticultura. Apariţia şi dezvoltarea meşteşugului olăritului în Arcani şi Stroeşti a fost determinată de o necesitate de ordin economic pe plan local, dat fiind lipsa altor centre de acest fel în împrejurimi. Cei care s-au specializat în acest meşteşug l-au practicat ca o anexă a gospodăriei, fără a fi neglijate ocupaţiile agricole.

Deoarece în mulţimea şi diversitatea actelor scrise ale acestor sate nu se găseşte menţionată această îndeletnicire, nu putem stabili vechimea ei. Olarul Gheorghe Brădiceanu-Şuvaina din Stroeşti afirmă că „olăria am moştenit-o din bătrîni''. Înainte şi după anul 1900 se afla în Arcani meşterul Constantin Condoiu-Olaru. Dat fiind faptul că din apelativul olar s-a născut patronimicul Olaru, se poate deduce o vechime apreciabilă a olăriei din Arcani, şi în acelaşi timp e un indiciu că ar fi prima familie de olari din acest sat. În hotărnicia satului Stolojani din 29 mai 1727, se vorbeşte de „feciorii Marincăi Ulăreasa şi Barbu, ginerele Pîrvului Ulariu''[1]. Sînt, de asemenea, două patronimice provenite din apelativul olar. Nu este exclus ca părinţii sau bunicii celor doi Ulari să fi practicat olăria încă din secolul al XVII-lea în Stolojani, sat în continuarea Stroeştilor şi Cîmpofenilor. Mulţimea nedeilor, cîte una şi două în fiecare sat, cît şi desimea satelor, propice desfacerii mărfii, sînt un indiciu că olăritul de aici e vechi.

Argila, materia primă, este adusă din satul Stejerei, de pe Jiu, distanţă de circa 15 km, combinată, adeseori, cu argila din satele respective, inferioară calitativ. Arcanii folosesc mai mult argila din satul lor, „mai bună'' decît cea din Stroeşti.

---

[1] Doc. orig., Academia Republicii Socialiste România, CLXXXV, 34

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 231–236, Bucureşti, 1971

În ceea ce priveşte tehnica, forma şi decorul, de o veche tradiţie, în linii generale nu există deosebire între Arcani şi Stroeşti. Prin arderea oxidantă, cînd se foloseşte numai argila din Stejerei, culoarea predominantă e roşul.

În Arcani, de la începutul secolului al XX-lea, ne sînt cunoscuţi cinci olari, iar în zilele noastre, şase; în Stroeşti 20, iar în prezent 11. Asemănarea numelor de familie ale olarilor pe care le deţinem ne demonstrează că meseria a fost învăţată şi practicată mai mult pe familii şi pe rude, transmisă din tată în fiu. ,,Chiar dacă nu sîntem rude, ne ajutăm unii pe alţii şi meseria o învăţăm unul de la altul'', ne relatează Nicolae Berca-Muche. Ucenicia, ca şi alte meserii, durează doi-trei ani. ,,Cu meseria asta am avut asigurată viaţa. Ne-am întreţinut, ne-am îmbrăcat, ne-am făcut case şi rosturi pe lîngă case''—ne-au afirmat aceiaşi Nicolae Berca-Muche şi G. Brădiceanu-Şuvaina. Atelierele olarilor se află amenajate în incinta gospodăriilor, iar uneltele folosite, afară de rare excepţii, nu se deosebesc de ale celorlalte centre de ceramică. Cel mult se observă o diferenţiere de dimensiuni. Un punct aparte îl constituie pietrele de roată şi rîşniţă, procurate din satele Pocruia şi Sohodol, judeţul Gorj, lucrate de meşteri specializaţi. Uneltele, a căror terminologie nu diferă de cele cunoscute în literatura de specialitate, socotim că nu e cazul să le repetăm aici. Menţionăm cuptorul, construit din cărămidă, care are o formă circulară, asemuit mai curînd cu o buturugă groasă. E lustruit pe suprafaţă cu humă naturală şi se află aşezat de obicei într-un şopron sau în alt loc acoperit. Deschis la capătul de sus, se acoperă în timpul arderii cu cioburi şi bucăţi de pămînt ars. Jos se află gura pentru focul întreţinut cu lemne uscate, de esenţă tare. Argila, fiind adusă de la Stejerei, se păstrează în grămadă la un colţ de imobil. Curăţită de corpuri străine, e înmuiată într-o ,,postavă'' (albie) cu apă de fîntînă, pe care fiecare olar o are în curte sau ,,la drum'', în faţa sau apropierea casei. Procesul de pregătire a lutului pentru modelare se execută în atelier sau afară, deoarece anumiţi olari în timp de vară îşi instalează roata şi rîşniţa în ,,bătătura'' casei, la aer liber, aproape, bineînţeles, de atelier, unde se păstrează toate uneltele. Odată finite, produsele ceramice se aşază pe ,,poliţe'' acoperite, construite din scînduri, spre a se usca şi întări (la ,,scuteală''); cînd vremea este bună se pun la soare. Sînt introduse apoi în cuptor de la 150 pînă la 400 de vase, aşezate în rînduri, începînd cu cele mai mari. Numărul vaselor e în raport cu volumul lor. Durata arderii este pînă la patru ore. După răcire vasele se scot afară. Cele ce se smălţuiesc sînt introduse din nou în cuptor şi sînt supuse arderii iarăşi trei-patru ore.

În primele decenii ale secolului nostru vasele erau, de obicei, nesmălţuite. După cel de al doilea război mondial, majoritatea vaselor se smălţuiesc. Astfel executate, aceste produse prezintă valenţe artistice de factură superioară.

În decoraţia produselor ceramice se observă o evoluţie bazată pe gustul şi imaginaţia olarului. Se caută cît mai mult originalitatea, spre a atrage atenţia clientelei. Culorile întrebuinţate în arta ceramică sînt multiple şi fiecare regiune îşi are preferinţele ei. Unele culori sînt obţinute din hume naturale, sau cu oxizi metalici din cupru, fier, cobalt, calaican etc.[2]

---

[2] Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*, Bucureşti, 1958, p. 92.

Olăria de la Arcani şi Stroeşti, lucrată mai simplu în comparaţie cu cea de la Hurezu şi Oboga, sau chiar de la Glogova, destinată numai întrebuinţării casnice, îşi păstrează armonia formei ovoidale—referindu-ne la oalele şi ulcioarele de diverse dimensiuni. Taierele, solniţele, ceştile, castroanele, ghivecele etc. au formele cunoscute ale vaselor din industrie. Deşi în linii generale se păstrează forma şi fondul, totuşi, de la regiune la regiune sau chiar de la centru la centru, se constată un anumit gust artistic, cu nuanţă specifică. Din punct de vedere estetic olăria din Stroeşti e superioară, de pildă, celei din Arcani.

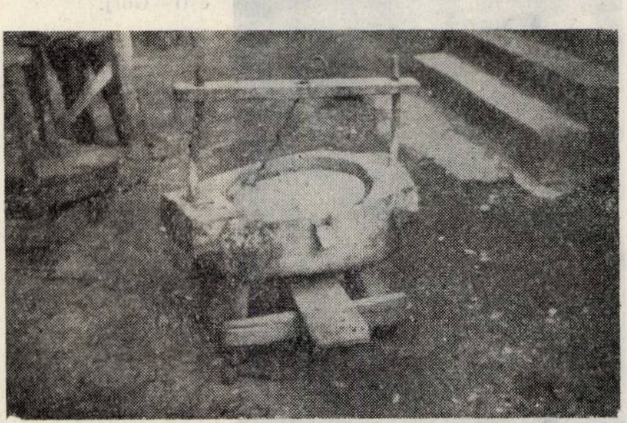


Fig. 1. Rîşniţa olarului (Ion Mircioiu-Obădaru din Stroeşti).

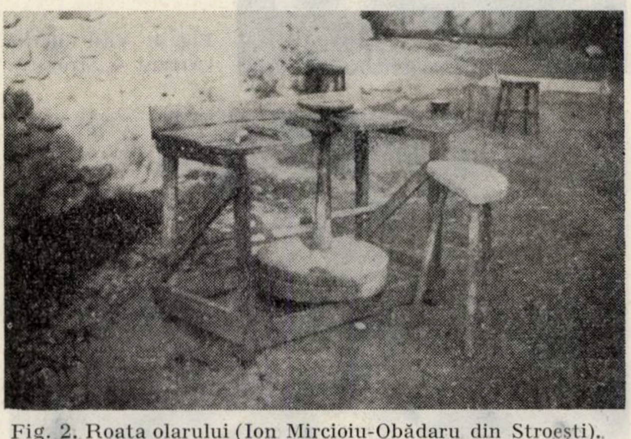


Fig. 2. Roata olarului (Ion Mircioiu-Obădaru din Stroeşti).

Putem afirma că această ceramică rurală răspunde unui anumit scop practic, ţinîndu-se, totodată, seama de gustul populaţiei, care nu putea să se lipsească de tradiţionalul stil decorativ.

Ceramica din Arcani şi Stroeşti, la fel cu cea din alte centre din Gorj, Mehedinţi şi Vîlcea, păstrează o tonaliate a coloritului spre roşu, care o diferenţiază în cadrul zonei. Produsele din cele două sate vecine şi paralele menţin încă o linie elegantă şi zveltă, iar ornamentica şi cromatica, cu toate influențele „străine" ce caută să se strecoare, sînt păstrate riguros după cum „am apucat de la cei ce ne-au învățat"—ne relatează olarul Ion Mircioiu-Obădaru.

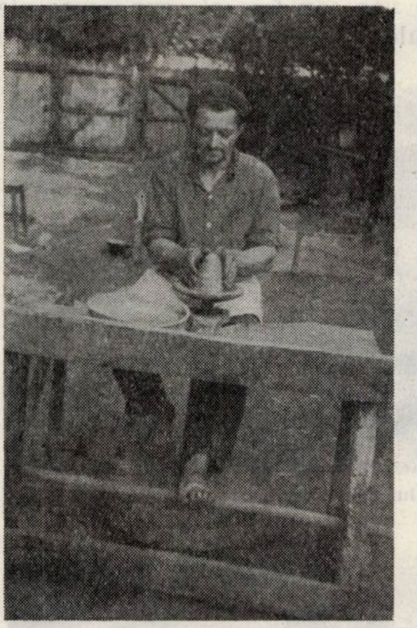
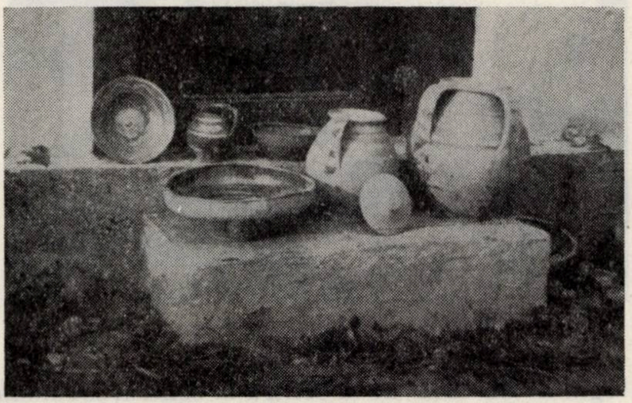


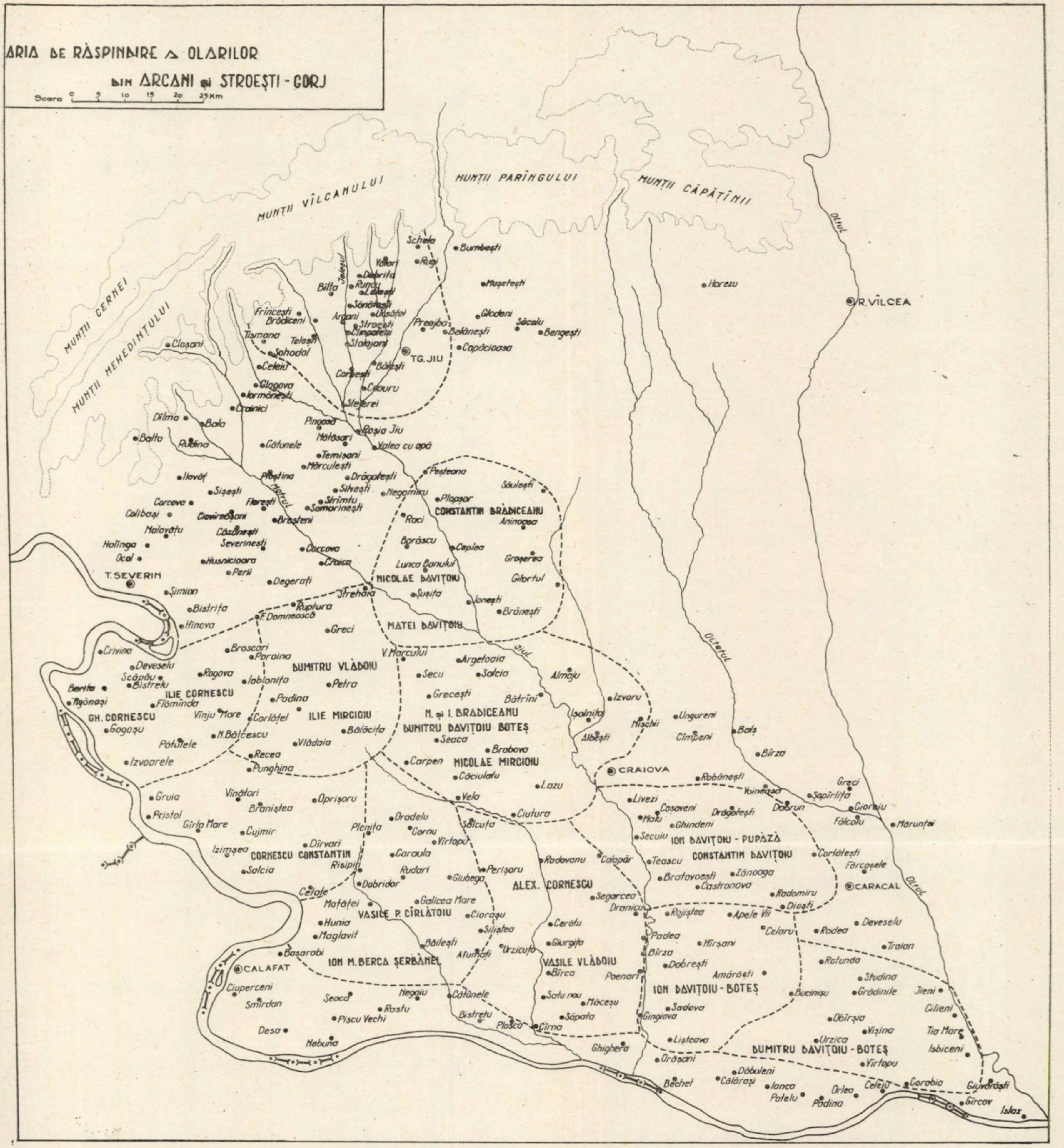
Fig. 3. Ion Mircioiu-Obădaru din Stroești—Gorj.

Fig. 4. Vase diferite (Arcani — Stroești).



Olăria lucrată de meșterii din Arcani și Stroești este compusă din : *străchini*, *castroane*, unele prevăzute cu două mici „*mănuși*" (toarte) în linie orizontală la nivelul buzei, „*taiere*" (talere), *oale*, *ulcele*, *căni*, *cănițe*, *cești*, „*oale mari*" cu două mănuși, folosite la prăznuirea onomasticilor, la nedei, botezuri și logodne, nunți, pomeni și ori de cîte ori e nevoie de pregătirea mîncării în mare cantitate ; *borcane* mari cu gura mai mică decît a oalelor de aceeași capacitate, prevăzute și cu capac, utilizate pentru murături, marmeladă, magiun etc., *ulcioare* (urcioare) de diferite mărimi,

ARIA DE RĂSPÎNDIRE A OLARILOR DIN ARCANI ȘI STROEȘTI - GORJ


Scara 0 5 10 15 20 25 Km
MUNȚII CERNEI
MUNȚII MEHEDINȚULUI
MUNȚII VÎLCANULUI
MUNȚII PARÎNGULUI
MUNȚII CĂPĂȚÎNII
Oltul
Oltețul
Jiul
Motrul
Jaleșul
R. VÎLCEA
TG. JIU
T. SEVERIN
CRAIOVA
CALAFAT
CARACAL
Schela
Bumbești
Vălari
Rugi
Dobrița
Runcu
Bilta
Lelești
Horezu
Mușetești
Săcelu
Gladani
Bengești
Frîncești
Brădiceni
Arcani
Stroești
Ursățel
Cîmpofeni
Stolojani
Preajba
Bălănești
Tismana
Telești
Căpăciosa
Closani
Sohodol
Celeiu
Bălești
Glogova
Iarmănești
Corbești
Calauru
Crainici
Stejerei
Dilma
Bala
Balta
Rudina
Pingasa
Mătăsari
Roșia Jiu
Valea cu apă
Cătunele
Temișani
Mărculești
Ilovăț
Pîrștina
Drăgotești
Peșteana
Sisești
Sihești
Negomiru
Săulești
Corcova
Florești
Strimtu
Samarinești
Plopșor
CONSTANTIN BRĂDICEANU
Calibași
Cioviriroșani
Broșteni
Roci
Aninoasa
Malovățu
Căzănești
Severinești
Borăscu
Ceplea
Halînga
Ocol
Husnicioara
Corcova
Craica
Groșerea
Perii
Lunca Banului
NICOLAE DAVIȚOIU
Gilortul
Degerați
Șimian
Strehaia
Șușița
Ionești
Brănești
Bistrița
Ruptura
Hinova
F. Domnească
Greci
MATEI DAVIȚOIU
Crivina
Broscari
Poroina
DUMITRU VLĂDOIU
V. Mărcului
Argetoaia
Deveselu
Scăpău
Bistrețu
Rogova
Iablonița
Petra
Secu
Salcia
Almaju
Berilo
Țigănași
ILIE CORNESCU
Flămînda
Padina
Grecești
Izvoru
Bătrîni
GH. CORNESCU
Vinju Mare
Carlotel
ILIE MIRCIOIU
M. și I. BRĂDICEANU
Ișalnița
Mischii
Ungureni
Gogoșu
N. Bălcescu
Bălăcița
DUMITRU DAVIȚOIU BOTEȘ
Albești
Cîmpeni
Balș
Pătulele
Vlădaia
Seaca
Brabova
Bîrza
Izvoarele
Recea
Carpen
NICOLAE MIRCIOIU
Punghina
Căciulatu
Lazu
Robănești
Greci
Gruia
Vînători
Oprișoru
Voineasa
Sapîrlița
Pristol
Braniștea
Vela
Livezi
Cosoveni
Drăgotești
Doburn
Cioroiu
Gîrla Mare
Cujmir
Plenița
Oradelu
Sălcuța
Ciutura
Malu
Ghindeni
Fălcoiu
Mărunței
Cornu
Izimșea
Dîrvari
Vîrtopu
Secuiu
ION DAVIȚOIU - PUPĂZĂ
CORNESCU CONSTANTIN
Risipiți
Caraula
Radovanu
Calopăr
Teascu
CONSTANTIN DAVIȚOIU
Cortătești
Salcia
Rudari
Perișoru
Bratovoești
Zănoaga
Fărcașele
Dobridor
Giubega
ALEX. CORNESCU
Castranova
Cetate
Galicea Mare
Segarcea
Radomiru
Moțăței
VASILE P. CÎRLĂTOIU
Cioroșu
Dranicu
Roijștea
Apele Vii
Diosti
Deveselu
Hunia
Siliștea
Cerătu
Celaru
Rodea
Maglavit
Băilești
Urzicuța
Giurgița
Padea
Mîrșani
Traian
Basarabi
Afumați
Bîrza
ION M. BERCA ȘERBĂNEL
VASILE VLĂDOIU
Dobrești
Amărăști
Rotunda
Bîrca
Poenari
Studina
Ciuperceni
Negoiu
Cătunele
Bucinișu
Grădinile
Jieni
Smîrdan
Seaca
Rastu
Sălu nou
Măceșu
ION DAVIȚOIU - BOTEȘ
Sadova
Gingiova
Cilieni
Obîrșia
Vișina
Pîscu Vechi
Bistrețu
Săpata
Tia Mare
Desa
Plosca
Cîrna
Listeava
Urzica
Nebuna
Ghighera
Izbiceni
DUMITRU DAVIȚOIU - BOTEȘ
Orășani
Vîrtopu
Dăbuleni
Bechet
Călărași
Ianca
Orlea
Celeiu
Corabia
Gîrcov
Gura Grăști
Potelu
Padina
Islaz

cu gură şi cu ,,ţîţă" (gură mică), în mijlocul mănuşii rotunde, sau numai cu gură; *tăvi* (castroane mari) pentru ,,copt" mîncare în ţest, în sobă sau cuptor, ,,*sărăriţe*" (solniţe), *cratiţe*, *ghiveciuri* şi ,,*şuierişuri*" (jucării pentru copii). Se găseşte şi cîte o *ploscă*, dar fără pretenţia de a fi comercializată. Smălţuirea, accentuată după cel de al doilea război mondial, se aplică străchinilor, taierelor, oalelor, castroanelor, solniţelor în interior, iar ulcioarelor în exterior.

Populaţia locală şi din împrejurimi face comanda la olari, în primul rînd, pentru străchini strict necesare la mese ,,lungi". Există persoane care, înainte de moarte, ca să fie asigurate că vor avea îndeajuns astfel de vase, pentru pomenile ce li se vor pune, îşi comandă de la 100—150 de bucăţi, iscălite în interior cu iniţialele prenumelui şi numelui. Primăvara se lucrează multe ulcele de la o jumătate pînă la un kilogram, care se dau de pomană, pline de apă, vin sau ţuică, însoţite de flori, în ziua de Joia Mare. Numărul ulcelelor la fiecare familie, distribuite de pomană în această zi, e în raport cu numărul morţilor. De asemenea, sînt căutate ulcelele pînă la 1/2 kg, necesare ,,slobozirii izvorului", în marginea rîurilor Jaleş şi Sohodol, la şapte săptămîni de la moartea unui membru al familiei. De fiecare ,,slobozit de izvor" trebuie 44 de ulcele, care, iarăşi, se dau de pomană. Astfel de vase, obişnuit, se comandă dinainte. La fel se comandă, cum am mai specificat, şi oale cu două mănuşi pentru marile mese ale nedeilor, nunţilor şi pomenilor.

La olari, ca şi la croitori, cizmari etc., deşi efectuează toate operaţiunile, se constată o specializare în anumite vase. ,,Du-te la cutare, că lucrează mai bine oalele"; ,,nu-s frumoase ca la cutare, dar ţin mai mult", sînt expresii frecvente. Sînt meşteri socotiţi, local şi în satele vecine, ca ,,cei mai buni olari". Dintre aceştia putem numi pe Ion Mircioiu-Obădaru şi pe Ion Berca-Muche din Stroeşti.

★

Am relevat că olăria din Arcani şi Stroeşti este destinată uzului casnic. Piaţa de desfacere a produselor olăriei din cele două sate e mai întîi locală, direct de la producător. În exterior produsele sînt expuse vînzării la micile tîrguri de pe lîngă nedei, care încă se menţin în fiecare sat, cît şi la anumite tîrguri şi bîlciuri. La nedeile, tîrgurile şi bîlciurile mai îndepărtate se duc cu o zi sau două înainte, unde îşi aleg locul potrivit pentru desfacerea mărfii. La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului nostru, olarii plecau cu carele cu boi (cei din Stroeşti) sau cu căruţele cu cai (cei din Arcani) încărcate cu vase în judeţele Mehedinţi, Dolj şi Romanaţi, unde le vindeau pe schimb de cereale : porumb şi grîu. Schimbul în natură se făcea pe tocmeală, după capacitatea vaselor. Erau cazuri cînd unii olari îşi procurau mai multe cereale decît le trebuiau pentru gospodăria lor şi în felul acesta le valorificau prin vînzare. În partea de nord-est a Gorjului, în Vîlcea şi în partea de nord-est a Doljului şi Romanaţiului, nu s-au avîntat la nedei, tîrguri şi bîlciuri şi nici după cereale, ştiind că în aceste zone sînt căutate şi folosite vasele de la Hurezu şi Oboga, superioare celorlalte centre de ceramică. Astfel riscau să nu-şi vîndă marfa.

Cînd olarul pleca cu carul sau cu căruţa în judeţele amintite, se spune că ,,a plecat la vale", indiferent că se ducea în Mehedinţi, Dolj sau Romanaţi. Olarii aveau drumurile şi satele lor preferate, care, ca şi la dimierii din Arcani şi Cîmpofeni, alcătuiau cîte o „plasă''. Aceste „plăşi'' sau „plase'' erau moştenite din tată în fiu. Locuitorii acestor „plăşi'' îşi aşteptau olarii lor, chiar dacă treceau olari din alte centre. De la aceştia cumpărau cîte un vas numai cînd nu aveau de loc şi le era de strictă necesitate. Drumurile principale străbătute de olari pentru cereale erau : Corneşti, Stejărei, Negomir, Borăscu, Strehaia, Fîntîna Domnească, Broscari, Devesel, Flămînda, Pristol, Izimşea, Cetate, Maglavit, Tunarii Vechi ; al doilea drum se desfăcea de la Strehaia spre Secu, Carpen, Pleniţa, Caraula, Galicea, Rastu, Plosca, Cîrna, Gighera ; al treilea drum, tot de la Strehaia, se îndrepta spre Argetoaia, Brabova, Sălcuţa, Mărăcinele, Cerătu, Bîrza, Dobroteşti, Urzica, Dăbuleni. Cele trei lungi drumuri aveau şi abaterile lor în diverse sate. „La vale'' strigau „oale, oale'', „hai la oale !'' La un drum dus-întors făceau cîte 10—25 de zile. Fiecare olar avea în anumite sate cîte o gazdă, unde i se da mîncare, iar vitelor nutreţ, totul gratuit. În schimb, primea şi gazda cîte unul sau mai multe vase. Se întîmpla uneori să poposească unde înnoptau, chiar pe şosele la marginea şanţurilor.

Concluzii. Olăria din Arcani şi Stroeşti a îndeplinit un rol important în viaţa social-economică locală, avînd un caracter practic de utilitate casnică şi de îndeplinire a unor obiceiuri tadiţionale. De cîţiva ani încoace numărul olarilor a început să scadă, pe măsura dezvoltării industriei din judeţul Gorj, spre care s-au îndreptat zeci de locuitori, părăsindu-şi vechiul meşteşug.

Pe de altă parte, produsele olăriei sînt cerute din ce în ce mai puţin, pentru că însuşi interiorul caselor ţărăneşti se modifică, adaptîndu-se noilor forme urbane.

Aşadar, olăria, în faţa fabricilor moderne de porţelan, sticlă, metal şi material plastic, va fi copleşită, supunîndu-se unei legi istorice obiective a progresului.

NOTE ȘI DISCUȚII

PROBLEME ALE FIXĂRII REȚELEI-ANCHETĂ PENTRU A.E.R.

ION GHINOIU

În direcția ordonării materialului în atlase concură cele mai diverse discipline : geografia, istoria, arheologia, etnografia, lingvistica, meteorologia (atlasul norilor), antropologia etc.

Indiferent de domeniul căruia îi aparține, atlasul este o colecție unitară de hărți referitoare la unul sau la mai multe categorii de fenomene ale aceluiași teritoriu sau ale unor unități teritoriale diferite. A.E.R. se referă la o singură categorie de fenomene — cele etnografice — de pe un teritoriu unitar : România.

Cercetarea *directă* și *succesivă*, de la sat la sat, este redată de harta etnografică *indirect* și *simultan*, prin folosirea tehnicilor cartografice (reducerea la scară, simboluri, selecția și generalizarea materialului de reprezentat etc.). Analiza teritorială a faptelor etnografice se realizează deci cu ajutorul hărții, mijloc tehnic care poate evidenția *formele pure și amestecurile, dacă un fenomen este statornicit sau în schimbare, în creștere sau în descreștere, unde sînt granițele extensiunii sale și caracterul lor de interferență*. Harta etnografică, științific întocmită, definește teritoriul cercetat printr-un *stil spațial*, corelat cu *stilul temporal*, legat de natura momentului.

Avantajul hărților, ca mijloc de înfățișare sintetică a unor aspecte etnografice, a fost sesizat și folosit în România de Simion Mehedinți în studiile de antropogeografie [1], H. H. Stahl în studiile de sociologie [2], Romulus Vulcănescu în studiile de etnologie [3], Nicolae Dunăre în studiile de etnografie [4]. Unele din aceste hărți prezintă analitic problemele abordate pe zone și ținuturi, altele le prezintă sintetic, pe întreaga țară. Hărțile sintetice, din a doua categorie, constituie un material ajutător pentru

---

[1] Simion Mehedinți, *Metoda geografică în științele naturale și sociale*, în ,,Analele Acad. Rom.'', Mem. Secțiunii istorice, seria III, t. XXIX ; idem, *Ce este Transilvania*? București, 1941.

[2] H.H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I—III, Editura Academiei, București, 1958—1965.

[3] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, Editura Academiei, București, 1970 ; idem, *Măștile populare*, Editura științifică, București, 1970.

[4] Nicolae Dunăre, *Specificul etnografic al Cîmpiei Ardealului*. Muzeul Brukenthal, în ,,Studii și comunicări'', nr. 6, Sibiu, 1956.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 237—245, București, 1971

fixarea reţelei-anchetă a A.E.R. Îmbinarea metodei de cercetare în spaţiu cu metoda de cercetare în timp se realizează ideal pe terenul fertil al etnografiei. Un exemplu de colaborare a celor două metode (geografică şi istorică) îl va constitui redactarea A.E.R. Atlasul va răspunde prin documentele sale cartografice, cu valoare etnografică şi istorică, la întrebările care s-au pus legat de „enigma românească'', va constitui un excelent prilej de a reflecta adînc asupra faptelor etnogeografice care au menţinut, în ciuda condiţiilor vitrege, o insulă a latinităţii în Europa central-sudică. Atlasul va fi astfel respect pentru trecut, sprijin pentru ziua de mîine, document ştiinţific pentru toate timpurile. Pentru a explica prezentul şi a anticipa viitorul, sarcina grea trebuie transportată din adîncuri spre suprafaţă. Eliminarea aspectelor inutile scopului propus depinde de înţelepciunea cu care se realizează, de la bun început, selecţia celor două mari categorii de elemente : *tematica şi reţeaua de localităţi pentru anchetă*.

Tematica atlasului, cuprinzînd o sferă largă a etnografiei româneşti, a fost inclusă în chestionarele dezvoltate. Etapa era necesară pentru o primă sistematizare, dar elementele specifice se găseau dispersate într-un mare număr de întrebări. Alături de criteriul specificităţii, noi am propus criteriul cartografic pe baza căruia au fost reduse chestionarele dezvoltate la un număr optim de întrebări. A fost necesară întocmirea listelor de hărţi, pe capitole, ale atlasului şi apoi reducerea chestionarelor la numărul de întrebări utile redactării fiecărei hărţi în parte. O ultimă selecţie se va realiza în etapa de prelucrare şi redactare cartografică, cînd, pe fondul fenomenelor etnografice caracteristice continentului european, vom cartografia specificul etnografic românesc.

Numărul şi repartiţia localităţilor pentru ancheta etnografică, criteriile de selectare din întreaga masă a aşezărilor sînt alese diferit de la ţară la ţară. Statele europene se diferenţiază foarte mult ca alcătuire fizică, suprafaţă, număr de locuitori, structură etnică, evoluţie istorică a culturii populare. De asemenea, direcţiile de dezvoltare ale cercetării etnografice, din diferite ţări, vor fi reflectate în concepţia atlaselor naţionale, inclusiv în alegerea localităţilor pentru anchetă. A.E.R., chemat să definească individualitatea etnoculturală a poporului român, să dovedească sintetic şi sugestiv că diversitatea manifestărilor etnografice se corelează şi subordonează reciproc pentru a se defini apoi ca unitate componentă a culturii româneşti în general, trebuie să reflecte în toate etapele elaborării condiţiile specifice României. Dar, cunoaşterea problemelor teoretice legate de atlasele etnografice, a mijloacelor şi tehnicilor de realizare din diferite ţări, este necesară, mai ales dacă se are în vedere perspectiva realizării Atlasului Europei şi ţărilor vecine.

Importanţa, pentru A.E.R., a metodelor folosite de diferite atlase naţionale în stabilirea reţelei-anchetă trebuie judecată diferenţiat. Fără a intra în detalii tehnice, metodele şi procedeele spre care s-au orientat atlasele etnografice sînt următoarele :

1. *Metoda careiajului geografic*, care împarte teritoriul pe direcţia meridianelor şi paralelelor în pătrate sau dreptunghiuri. În interiorul figurilor geometrice astfel trasate, se fixează una sau mai multe localităţi pentru anchetă. Acest sistem a fost utilizat şi de Atlasul etnografic polonez [5].

---

[5] *Polski Atlas Etnograficzny*, redactat sub conducerea lui J. Gajek, vol. I (1964), vol. II (1965), Varşovia.

O variantă asemănătoare a folosit şi Atlasul lingvistic român [6], seria veche, care a împărţit teritoriul României în 39 de sectoare. Pentru fiecare diviziune s-a ales apoi un număr variabil de localităţi pentru anchetă (între 15 şi 30 de localităţi). Reţelele de localităţi care se obţin prin această metodă sînt arbitrare. Inconvenientul metodei, pentru A.E.R., constă în aceea că reţeaua rectangulară, formată din pătrate sau dreptunghiuri, ar cuprinde suprafeţe din judeţe învecinate, îngreunînd artificial ancheta de teren. Pe de altă parte, avînd în vedere şi forma caracteristică a hotarului României, se vor obţine în zonele de graniţă figuri geometrice neregulate, cu dificultăţi în sistemul de codificare.

2. *Metoda hazardului* se bazează pe legea numerelor mari, conform căreia cu cît se aleg mai multe localităţi pentru anchetă, cu atît frecvenţa celor semnificative este mai ridicată. Nici această metodă nu rezolvă mulţumitor problema pusă în discuţie. Zarul poate alege localităţi vecine, sate deja cercetate de etnografi sau fără nici o semnificaţie pentru atlas. Am privi cu prea multă uşurinţă aportul istorico-etnografic al diferitelor zone dacă am pune pe planuri egale, la capriciul loteriei, satele cu populaţie de altă naţionalitate lîngă satele româneşti, satele cu populaţie de peste 15 000 de locuitori lîngă satele cu populaţie sub 200 de locuitori, satele arhaice lîngă satele noi. Metoda careiajului geografic se poate îmbina cu metoda hazardului după următorul procedeu : peste harta tuturor localităţilor se suprapune careiajul geografic al aceluiaşi teritoriu. Se consideră alese localităţile care cad în centrul sau în colţurile fiecărui pătrat.

3. *Metoda eşantionării* poate stabili o reţea mai obiectivă în comparaţie cu metodele amintite mai sus. În cazul eşantionului stratificat, în prima fază se iau în considerare unele elemente calitative (geografice, istorice, demografice). În a doua fază, cea mai importantă, deoarece nominalizează localităţile pentru anchetă, se merge numai pe criterii matematice. Imputăm acestei metode folosirea exagerată a datelor statistico-matematice. Cifrele măsurînd cantităţi, avem motivul să punem sub semnul îndoielii randamentul extinderii lor la măsurarea şi categorisirea faptelor etnografice calitative.

Fixarea *reţelei-anchetă* numai pe baze etnografice este greu de înfăptuit. Nu se cunosc toate zonele etnografice reprezentative şi mai ales nu a fost stabilită extensiunea lor teritorială. Dacă se ştie despre un fenomen de cultură populară că este reprezentativ pentru România şi, mergînd mai departe, pentru anumite regiuni, localizarea la nivel de aşezare rurală individuală se realizează cu mari dificultăţi. Cartografierea etnografică presupune multă exactitate, întrucît la baza întocmirii hărţii stau relaţiile matematice. Pentru a fixa reţeaua-anchetă pe baza localităţilor reprezentative, lipseşte elementul esenţial : repartiţia teritorială exactă a fenomenului reprezentativ. Sub o formă sintetică, acesta este chiar scopul atlasului. Cuprinderea în reţeaua-anchetă a tuturor localităţilor asupra cărora s-au făcut cercetări etnografice nu este soluţia cea mai potrivită. Contribuţia satului Nereju la tezaurul culturii populare româneşti este echivalentă sau poate chiar depăşită de alte sate. Dacă fresca etnografică a satelor Nereju, Drăguş, Clopotiva etc. o posedăm, este un motiv în plus de a manifesta interes pentru o cercetare hologenică, pe suprafeţe cît mai extinse. Mergînd pe căi bătătorite anterior este o manieră de lucru comodă, care subestimează, însă, contribuţia celorlalte localităţi în acest domeniu. Extensiunea repartizării fenomenelor, depistarea focarelor etnografice, propagarea sau regresiunea lor, zonele de încrucişare a influenţelor pot fi concepute numai prin cercetarea unei bune părţi din masa de aşezări. Adunînd la un loc numai ceea ce a acumulat etnografia pînă în prezent este o măsură înţeleaptă de prevedere şi o necesitate de a ţine legat inelul de ieri cu cel de mîine. Dar unde ar fi progresul etnografiei şi cît de mare ar fi aportul celor care o slujesc dacă s-ar mulţumi numai cu atît ? Nu există satul abstract, unul şi acelaşi peste tot. Drumul va ajunge la specificul etnic românesc cînd va străbate cît mai multe individualităţi parţiale, cît mai numeroase sate.

---

[6] *Atlasul lingvistic român* (A.L.R.), publicat de Muzeul limbii române din Cluj, sub conducerea lui Sextil Puşcariu, 5 vol., Cluj — Sibiu — Leipzig.

Treisprezece mii de sate nu pot fi anchetate, dar spiritul ştiinţific de imparţialitate ne obligă să căutăm soluţiile metodologice care oferă fiecărei localităţi şansa de a fi selectată. Cînd pretutindeni oamenii se îmbracă, se adăpostesc, practică ocupaţii şi meşteşuguri, îşi satisfac nevoile spirituale, considerăm de la bun început că toate localităţile prezintă un anumit interes etnografic. De aceea, *într-o primă fază, a preselecţiei, luăm în considerare următoarele criterii cantitative cu sferă de aplicare la întreaga ţară :*

1) structura politico-administrativă actuală ;
2) numărul aşezărilor rurale ;
3) densitatea aşezărilor rurale ;
4) mărimea medie a aşezărilor rurale ;
5) numărul populaţiei ;
6) suprafaţa judeţelor ;
7) ponderea populaţiei rurale.

Din cele patru modalităţi de raportare a aşezărilor la teritoriu, unitatea geografică, istorică (provinciile istorice, depresiunile-ţări), etnografică (zonele etnografice), politico-administrativă, ne oprim asupra ultimei din cîteva considerente :

— structura administrativă oficială care şi-a căpătat dreptul la tradiţie a fost, în România, plaiul subordonat districtului numit judeţ. Ca instituţie juridică şi politico-administrativă, judeţul are o vechime multiseculară.

— zonele etnografice fac parte dintr-un judeţ sau altul, fără a fi despărţite prin limite administrative : Ţara Loviştei în judeţul Rîmnicul Vîlcea, Vrancea în judeţul Vrancea, Ţara Haţegului în judeţul Hunedoara, Maramureşul în judeţul Maramureş etc. ;

— împărţirea administrativă actuală asigură strîngerea operativă a materialului de teren fără a recurge la diviziuni arbitrare : pătrate, dreptunghiuri. Judeţul reprezentînd în România unitatea teritorială, economică, socială, politică, justifică, de asemenea, alegerea sa ca unitate de referinţă pentru atlas.

Unitatea teritorială etnografică ridică numeroase probleme teoretice şi practice (de pildă, delimitarea zonelor etnografice) încă nerezolvate.

Reprezentativitatea judeţelor în A.E.R. se exprimă cantitativ prin numărul de aşezări cuprinse în reţeaua-anchetă. Judeţele, cu suprafaţa variind între 3705 km pătraţi (judeţul Covasna) şi 8671 km pătraţi (judeţul Timiş) şi populaţia între 177 000 de locuitori (judeţul Covasna) şi 760 000 de locuitori (judeţul Ilfov), vor fi reprezentate în atlas printr-un număr diferit de aşezări. Un complex de elemente, ca numărul aşezărilor rurale, tematica vastă a atlasului, numărul anchetatorilor, timpul afectat culegerii şi prelucrării materialului de teren, scara grafică a hărţilor şi metodele de cartografiere, ne determină să propunem *norma de reprezentare 1/5 din comunele fiecărui judeţ. Selectînd o comună din cinci se obţine o reţea de 540 de puncte cartografiabile* repartizate pe judeţe în tabelul anexă.

Dacă comuna este o unitate administrativ-teritorială, care cuprinde unul sau mai multe sate în scopul valorificării resurselor naturale şi umane din mediul rural, ca unitate geografică, istorică, etnografică, ea se edifică numai prin intermediul satelor componente. Oricît de extinsă va fi o zonă etnografică, ea este definită de teritoriile mici componente, de centrele care iradiază sau asimilează înnoirile culturale. Ancheta etnografică *se realizează la nivelul satului, nucleu etnografic ce nu mai poate fi divizat din punct de vedere administrativ.* Comunitatea sătească, înnoită de zeci şi sute de generaţii, într-un îndelungat proces istoric, a devenit şi o unitate teritorială etnografică. Unitatea teritorială istorică a satului asigură continuitatea vieţii economice, apariţiei şi acţiunii tradiţiilor şi obiceiurilor. *Fixînd reţeaua la nivel de comună, se lasă posibilitatea anchetatorului să aleagă pe teren de la chestionar la chestionar, satul cel mai indicat.* Tehnica de lucru propusă permite anchetarea şi cartografierea fiecărei teme în 540 de localităţi (cîte una din fiecare comună) ale reţelei-anchetă. Numărul de 2660 de sate componente ale reţelei de comune sînt repartizate proporţional pe judeţe în tabelul anexă.

Următoarea etapă în fixarea reţelei-anchetă este nominalizarea comunelor pe baza unui complex de criterii calitative. Operaţia constă în întocmirea, la aceeaşi scară, a mai multor hărţi ce interesează ancheta şi cercetarea etnografică din diferite puncte de vedere. *Prin metoda cartografică comparativă se va obţine apoi selecţia progresivă a reţelei-anchetă nominalizată.* Hărţile pe baza interpretării cărora se vor alege localităţile nu ridică probleme de redactare deosebite. O bună parte sînt deja redactate, urmînd a fi numai adaptate artificiului metodologic propus. Folosind această metodă, ordinea suprapunerii hărţilor, după care vor fi cernute rînd pe rînd cele peste 13 000 de sate, prezintă importanţă deosebită. Fără a ierarhiza hărţile de lucru după importanţă, rolul lor l-am subliniat parţial în studiul *Criterii de selectare a localităţilor de anchetă pentru A.E.R.*[7], propunem ca selecţia prin suprapunerea hărţilor să se realizeze în ordinea următoare :

1) Harta repartiţiei populaţiei şi aşezărilor rurale ;
2) Harta structurii etnice ;
3) Harta satelor libere şi aservite în secolul al XIX-lea ;
4) Harta confesiunilor ;
5) Harta depresiunilor-ţări (Ţara Oltului, Ţara Loviştei, Vrancea) ;

---

[7] I. Ghinoiu, *Criterii de selectare a localităţilor de anchetat pentru A.E.R.*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', t. 14, 1969, nr. 6.

6) Harta structurii economice a aşezărilor rurale ;
7) Harta localităţilor anchetate de A.E.R ;
8) Harta localităţilor cercetate de antropologi ;
9) Harta localităţilor cercetate de etnografi ;
10) Harta repartiţiei muzeelor săteşti.

Prin tehnica cartografică, fiecare criteriu calitativ este ilustrat printr-o hartă.

Alegerea reţelei-anchetă pe baza hărţilor propuse trebuie astfel înfăptuită încît să asigure pentru viitor rezolvarea ştiinţifică a unor *probleme de relaţie*, ca de pildă simbioza, prin intermediul aceluiaşi teritoriu geografic, a procesului de etnogeneză cu continuitatea poporului român, importanţa etnografică a axei carpatice în menţinerea unităţii etnice a provinciilor româneşti din jur, a zonelor de graniţă în individualizarea etnografică a României şi de încadrare a acesteia în civilizaţia tradiţional-populară a continentului european. Selectînd pentru A.E.R. unele localităţi cercetate de disciplinele cu care etnografia colaborează (folclor, lingvistică, antropologie, arheologie, geografie istorică), atlasul va cuprinde un material interpretativ mult sporit. Respectarea conţinutului şi aşezării materialului etnografic în spaţiu, utilizarea informaţiilor interdisciplinare, chiar şi la fixarea reţelei-anchetă, reprezintă baza înţelegerii unitare a culturii populare româneşti.

Procedeul se prezintă, deci, ca un ciur cu zece site suprapuse. Din totalul aşezărilor care se introduc în ciur, rămîn în ochiurile sitelor numai numărul de localităţi stabilit anterior prin norma de reprezentare pentru fiecare judeţ. Însumarea lor pe o singură hartă alcătuieşte reţeaua-anchetă pentru A.E.R.

Importanţa istorico-etnografică ce o are de îndeplinit A.E.R. în viitoarele cercetări nu poate fi trecută pe un plan secundar în etapa fixării reţelei-anchetă. Hărţile atlasului consemnînd prezenţa sau absenţa fenomenelor etnografice, în raport cu teritoriul geografic, vor fi documente valoroase pentru redactarea hărţilor etnologice. Deşi *hărţile analitice* (etnografice) provin dintr-o transformare aproape mecanică a datelor de pe teren, ele sînt uneori mai obiective decît *hărţile interpretative* (etnologice), care reflectă concepţia unui autor la un moment dat. O mică greşeală ce s-ar strecura în descrierea cartografică a realităţii etnografice va conduce inevitabil lucrările şi hărţile interpretative pe căi greşite. De aceea, fidelitatea în consemnarea materialului de teren şi fixarea unei reţele-anchetă, al cărei schelet să se raporteze la factorii fizici, istorici, sociali diferenţiaţi, în care s-a dezvoltat poporul român, se impune. Trebuie avute în vedere, de asemenea, direcţiile de dezvoltare a creaţiei populare în contemporaneitate. În limitele optime densitatea şi repartiţia teritorială a localităţilor în reţeaua-anchetă înlesnesc realizarea unei *zonări etnografice*. Zonarea etnografică, rezultat al cercetării şi punct de plecare pentru noi cercetări, va situa etnografia în limitele ştiinţelor sociale aplicate. Numai cunoscînd fondul cultural tradiţional al fiecărei regiuni (zone) în parte, etnograful îşi aduce contribuţia alături de ceilalţi specialişti (arhitecţi, geografi, sociologi, economişti) la sistematizarea aşezărilor rurale.

Alegerea *scării de reprezentare cartografică* se corelează cu cîteva aspecte generale (suprafaţa ţării, conturul hotarelor) şi de conţinut (numărul şi repartiţia localităţilor de anchetă, scheletul fizico-geografic al hărţilor, metodele de cartografiere). Adăugînd la acestea grija de a obţine o lucrare uşor de consultat, *propunem scara cartografică de 1: 1 500 000.*

Fixarea reţelei-anchetă se judecă corelat şi cu gradul de încărcare al conţinutului hărţii cu unele elemente ajutătoare. Pentru semnificaţia istorico-etnografică şi raporturile cu ocupaţiile, meşteşugurile, aşezările etc., relieful este un prim element ajutător. El poate fi redat prin *metoda umbrelor*, ca un fundal peste care se suprapune reţeaua-anchetă. Cartografierea întregii hidrografii ar încărca exagerat conţinutul hărţii etnografice. *De aceea considerăm suficientă reţeaua hidrografică cuprinsă între gradele I—III* (ex. Dunărea — Argeş — Dîmboviţa, Dunărea — Siret — Bistriţa etc.).

Conturul judeţelor, în condiţiile în care împărţirea administrativă a cunoscut numeroase schimbări, nu ilustrează o semnificaţie etnografică deosebită. Materialul etnografic, chiar dacă este consemnat la un moment dat, reprezintă rezultatul unui îndelungat proces istoric care nu corespunde totdeauna cu limitele administrative.

Pentru localizarea oricărui simbol de pe hartă, *propunem ca fasciculele atlasului să fie însoţite de cîte o hartă volantă transparentă, cu reţeaua-anchetă şi împărţirea administrativă pe judeţe.* Prin simpla suprapunere, cititorul identifică simultan judeţul şi localitatea anchetată.

Luînd în dezbatere problemele de bază privind fixarea reţelei-anchetă pentru A.E.R., lucrarea a îmbrăcat un evident caracter aplicativ : dă sugestii de rezolvare şi lasă loc pentru noi contribuţii.

Metoda propusă se aplică succesiv în două etape :

— *preselecţia* pe baza unor criterii cantitative cu sferă de aplicare la întreg teritoriul ţării, ce are ca rezultat fixarea la nivelul de judeţ a numărului de localităţi nenominalizat ;

— *selecţia propriu-zisă* pe baza criteriilor calitative ilustrate sintetic prin zece hărţi. Prin suprapunerea hărţilor, în procesul de excludere şi selecţie progresivă a localităţilor, se obţine reţeaua-anchetă nominalizată.

Valoarea ştiinţifică a metodei constă în aceea că permite fixarea unei reţele de localităţi *neomogene ca aşezare în spaţiu, dar corespunzătoare aportului diferenţiat ce l-au avut acestea în cultura populară românească, în continuitatea şi menţinerea unităţii etnice a poporului român.* Îmbinarea criteriilor cantitative cu cele calitative, utilizarea datelor din disciplinele conexe vor permite, după redactarea A.E.R., să se elaboreze *zonarea etnografică a ţării şi să se interpreteze, pe o bază unitară, cultura populartradiţională.*

Privită din punct de vedere practic (realizarea atlasului într-un timp scurt şi cu fonduri materiale minime), această metodologie este fără îndoială cea mai indicată. În timp ce la scara de proporţie 1 : 1 500 000 numărul de 540 de puncte cartografiabile selectate pe criterii calitative poate evidenţia caracterul zonal al informaţiilor de pe teren, acelaşi număr de localităţi, dar fixat prin metoda careiajului, a eşantionării sau a hazardului, este insuficient. În al doilea caz, reţeaua cuprinde atît localităţi semnificative, cît şi nesemnificative pentru atlas. Pentru a obţine un rezultat asemănător, numărul aşezărilor semnificative în alegerea întîmplătoare fiind direct proporţională cu numărul întregii reţele, trebuie anchetate mult mai numeroase puncte.

Tabel

nr. crt.	Județul	Suprafața km.p.	Nr. populației	Din care rural %	Densitate loc./km.p.	Nr. comunelor	Nr. satelor	Nr. com. A.E.R., norma de reprez. 1/5	Nr. satelor A.E.R., norma de reprez. 1/5
1.	ALBA	6230	382 674	64,9	61,4	67	658	14	132
2.	ARAD	7658	481 684	60,5	62,9	67	273	14	54
3.	ARGEȘ	6789	535 493	74,8	78,9	94	578	20	116
4.	BACĂU	6630	608 319	65,8	91,8	80	491	16	98
5.	BIHOR	7535	588 200	56,3	78	87	435	18	86
6.	BISTRIȚA — NĂSĂUD	5314	270 112	81,4	50,8	53	235	12	48
7.	BOTOȘANI	4965	454 926	88,5	92	69	338	14	68
8.	BRAȘOV	5351	449 984	32	84	43	150	8	30
9.	BRĂILA	4770	342 100	56,3	71,7	41	142	8	28
10.	BUZĂU	6072	482 880	80,5	79,5	83	485	16	96
11.	CARAȘ-SEVERIN	8513	359 832	56,7	43,3	69	288	14	58
12.	CLUJ	6665	636 837	49,6	95,5	74	420	16	84
13.	CONSTANȚA	7100	477 224	48,5	67,2	49	196	10	32
14.	COVASNA	3705	177 165	68	47,8	33	122	6	24
15.	DÎMBOVIȚA	3752	424 143	69,2	113	69	338	14	68
16.	DOLJ	7405	695 618	69,2	93,9	95	380	20	76
17.	GALAȚI	4425	481 000	61,1	108,7	56	180	12	36

18.	GORJ	5674	303 717	76,6	53,8	64	416	14	84
19.	HARGHITA	6610	283 834	68	42,9	49	236	10	28
20.	HUNEDOARA	7011	481 944	31,1	68,7	57	459	12	92
21.	IALOMIȚA	6190	363 853	78	58,8	55	158	12	32
22.	IAȘI	5441	628 916	70,5	116	85	420	18	84
23.	ILFOV	8248	759 690	89	92,1	125	418	26	84
24.	MARAMUREȘ	6246	435 301	56	69,7	62	227	12	46
25.	MEHEDINȚI	4896	306 484	74,5	62,6	59	347	12	70
26.	MUREȘ	6600	567 532	66,7	84,7	26	487	6	98
27.	NEAMȚ	5904	478 279	71	81	70	347	14	70
28.	OLT	5517	479 003	86,3	86,8	96	380	20	76
29.	PRAHOVA	4668	709 259	43,7	152	86	405	18	82
30.	SATU-MARE	4345	361 123	67	83,1	56	226	12	46
31.	SĂLAJ	3873	261 884	80	67,6	54	281	10	56
32.	SIBIU	5575	419 924	39,6	75	55	175	12	34
33.	SUCEAVA	8555	581 774	74,2	68	90	396	18	80
34.	TELEORMAN	5871	522 638	83,2	89	84	233	16	46
35.	TIMIȘ	8671	613 565	54,0	70,8	76	318	16	64
36.	TULCEA	8385	238 000	82,7	28,5	43	133	8	26
37.	VASLUI	5300	435 744	82,4	82,2	71	456	14	92
38.	VÎLCEA	5550	370 160	77	66,7	78	568	16	114
39.	VRANCEA	4790	354 270	41	74	59	331	12	66

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

1. *Les flûtes roumaines, vol. 2, „le Naï". Les inédits de Gheorghe Zamfir enregistrés en Roumanie par Marcel Cellier*. Arion [France] 30 T 095 (Stéréo/mono). Gheorghe Zamfir — Disque d'Or — Académie Charles Cros. Fotografii : Catherine Cellier. Prezentarea discului : Jean Thévenot.

LES FLÛTES ROUMAINES vol. 2
"le Naï"
les inédits de
GHEORGHE ZAMFIR

După răsunătorul succes dobîndit de primul volum *Les flûtes roumaines avec Gheorghe Zamfir* (Arion 30 T 073), încununat după cum se ştie cu „Marele premiu internaţional al discului" decernat de Academia Charles Cros din Paris (1970), iată al doilea volum, de astă dată închinat exclusiv naiului, în interpretarea lui Gheorghe Zamfir. La 6 septembrie 1970, în cadrul celei de a 25-a ediţiuni a Jocurilor de toamnă şi festivalului internaţional al culesului viţei de vie de la Dijon, în faţa a vreo zece mii de spectatori entuziasmaţi, „Discul de Aur" al Academiei Charles Cros a fost decernat României şi remis lui Gh. Zamfir.

Emisiunile radiofonice ale lui Marcel Cellier şi discurile editate pînă în prezent, pe de o parte de Electrecord, iar pe de altă parte de casele franceze Arion şi Déesse, l-au impus pe Gheorghe Zamfir atenţiei publicului. Un turneu în Elveţia cu Ansamblul „Doina Argeşului" din Piteşti în toamna anului 1969 şi un răsunător succes în Franţa şi Elveţia în toamna lui 1970, în tovărăşia unui mic dar extraordinar grup de instrumentişti populari (între care Ion Lăceanu : fluier, caval, cimpoi, ocarină, solz de peşte !), l-au consacrat definitiv. „Delir pentru Zamfir", „Zamfir vrăjitorul", „Geniul naiului : Gh. Zamfir", „Cinci muzicieni români galvanizează Victoria Hall", „Succes triumfal" ...sînt doar cîteva din titlurile sau

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 247–254, Bucureşti, 1971

subtitlurile unor cronici care, în perfectă unanimitate, laudă fără rezerve folclorul muzical românesc şi pe interpreţii lui, în frunte cu Gh. Zamfir.

Audiind acest disc excepţional, atît prin cuprinsul lui muzical cît şi prin înalta calitate a gravurii sonore, nu poţi să nu fii convins de marea măiestrie a lui Zamfir. Meşteşugul, sensibilitatea şi cantabilitatea fără pereche cu care însufleţeşte bătrînul instrument sînt mai mult decît evidente. Într-adevăr, în această direcţie el nu are pereche. Ne-o dovedesc cu prisosinţă „Balada şarpelui'' şi mai ales „Doina din Argeş'' cuprinse în acest disc. Merită să zăbovim pe marginea acesteia din urmă.

Marcel Cellier a fost martor al urmărilor catastrofalelor inundaţii din primăvara anului trecut. Profund impresionat, i-a povestit lui Zamfir ce a văzut în cele mai încercate ţinuturi ale ţării, pe care le-a străbătut cînd furia apelor abia începuse să se domolească. A fost uluit de vitalitatea fără seamăn a poporului nostru, care — spunea el — departe de a se lăsa abătut „caută prin toate mijloacele să depăşească de îndată, pe loc, răul, spre a-şi făuri un nou bine în viitor'' („România liberă'', 9.6.1970). La rîndul său Zamfir i-a istorisit ce a văzut şi ce a aflat el însuşi. În această atmosferă, străbătută de o puternică emoţie, Marcel Cellier i-a pus naiul în mînă şi i-a cerut să tălmăcească în sunete ceea ce simte. În mai puţin de zece minute s-a zămislit o capodoperă. Cînd a imprimat-o pe disc, Zamfir a botezat-o „Doina Argeşului''. Este un document de mare valoare artistică, care probează pe de o parte talentul creator al muzicianului nostru, iar pe de altă parte importanţa pe care experimentul o poate avea în elaborarea faptului folcloric. Este neîndoios una din cele mai inspirate cîntări din nai pe care am ascultat-o vreodată!

„Doina din Argeş'' nu este singura piesă izvorîtă dintr-o experienţă. În aceeaşi situaţie se află şi „Ardeleana'', cîntată... de un cvartet de naiuri, de fapt Zamfir + Zamfir + Zamfir + Zamfir. El cîntă melodia şi tot el vocile de acompaniament! În trei ceasuri de muncă fără preget, într-o cameră de hotel din Bucureşti, cu două magnetofoane şi două perechi de căşti la îndemînă şi un reputat „vînător de sunete'' în persoana lui M. Cellier, a fost posibilă această realizare. Este bineînţeles interesantă pentru tehnica de imprimare prin suprapunere, dar ea este totodată o impresionantă înfăptuire artistică.

Alături de muzicalitatea pe care o mărturiseşte, sunet frumos şi strălucitor, jocurile gravate pe acest disc dovedesc şi o extraordinară velocitate tehnică, îndeobşte „Brîul pe şase'', cîntat foarte iute şi pe deasupra cu o remarcabilă staccatură. Zamfir s-a întrecut pe sine! Virtuozitate probează şi jocurile „Sîrba muntenească'' şi „Bîrlădeanca'', cîntate la două naiuri. Partenerul lui Zamfir este alt naist deosebit de încercat: Simion Stanciu. Omogenitatea cu care cîntă cei doi instrumentişti populari este atît de desăvîrşită încît este cu neputinţă să-l deosebeşti pe unul de celălalt!

Dincolo de măiestria indiscutabilă a execuţiei şi interpretării, Gheorghe Zamfir are marele merit de a fi lărgit sfera repertoriului profesional al naiului, mărginit de rutină la un număr relativ restrîns de piese lăutăreşti, mai toate din Muntenia. El l-a îmbogăţit cu piese împrumutate atît din folclorul ţărănesc, cît şi din alte ţinuturi ale ţării. Întîlnim aci o variantă frumoasă a „Baladei şarpelui'' culeasă de interpret din Oltenia, un „Cîntec de leagăn'' din Salva — Năsăud, un „Brîu şi joc de doi din Banat'' (de fapt aceeaşi melodie modificată ritmic : ritmul aksak al brîului bănăţean, alcătuit din trei timpi cu primul ceva mai lung, se preface într-un ritm binar regulat şi într-o alură mai vie, pe potriva jocului „de doi''). Din alte zone folclorice decît repertoriul de rutină al naiştilor sînt „Bîrlădeanca'' şi „Ardeleana'', mai sus pomenite, precum şi „Mă suii în Dealul Clujului''. Ele sînt cîntate frumos şi în stil, încît nu supără faptul că naiul este neobişnuit în dialectele muzicale respective.

Pe coperta discului se poate citi, în facsimil, următoarea dedicaţie : „Je dédie ces pièces inédites au plus roumain des suisses, mon ami Marcel Cellier. Bucarest. Gheorghe Zamfir'' (Dedic aceste piese inedite celui mai român dintre elveţieni, prietenul meu Marcel Cellier. Bucureşti, Gheorghe Zamfir). Această sinceră prietenie dintre doi artişti îndrăgostiţi de cîntecul popular românesc ne-a dăruit discul de faţă, un disc întru totul deosebit.

2. *Marcel Cellier présente „La Doina roumaine'' avec Gheorghe Zamfir* Disques Cellier Stéréo, Hi Fi — No. 001. Gravure universelle. Prezentarea în limbile franceză şi germană imprimată pe coperta discului : Marcel Cellier. Fotografia de pe copertă : Claude Morel.

Ideea de a cuprinde într-un disc un mănunchi de „doine'' româneşti, culese din diferite ţinuturi, este demnă de a fi subliniată, cu atît mai mult cu cît ea aparţine unui străin, încercat prieten al muzicii noastre populare şi al poporului nostru : elveţianul Marcel Cellier. Sînt culegeri proprii făcute de-a lungul şi de-a latul României, alese cu discernămînt şi bun gust.

Marcel Cellier présente
LA DOINA ROUMAINE
avec Gheorghe Zamfir

Prin „doină propriu-zisă'' folcloriştii români înţeleg un stil melodic caracteristic, prin excelenţă liric, o melopee de formă liberă-improvizatorică, recreată mereu cu ajutorul unor formule ritmico-melodice tipice. Între anume formule introductive şi concluzive, relativ statornice, se aştern pasaje cu caracter recitativ, se desfăşoară ample întorsături melodice ornamentale şi se stabilesc cadenţe pe anume trepte. Poporul numeşte cîntările de acest fel „lungi'', „îndelungate'', „prelungi'' : „Cîntec lung'' în Oltenia, „Hore lungă'' în nordul Transilvaniei, „De codru'' sau „De plai'' în Muntenia, „Di jăli'' în Moldova ş.a.m.d.

Termenul „doină'' — termen tehnic folcloric — pare să fi numit odinioară un asemenea fel de cîntare. Aşa cel puţin par să facă dovadă unele vechi documente. Larg popularizat de la Alecsandri încoace, termenul numeşte „vag şi poetic'' — ca să folosesc expresia lui Const. Brăiloiu — orice melodie cu ritm şi mişcare liberă, cu oarecare tentă melancolică. Marcel Cellier, aidoma interpreţilor săi, aidoma Radioteleviziunii Române şi Electrecordului, înţelege prin doină o melopee „cu ritm în general liber, în parlando, tărăgănată, melancolică, lirică''. Ea „izbucneşte din improvizaţia individuală, intuitivă''. Structura ei formală ,,depinde de însuşi executantul''. Doina reprezintă într-un fel ,,o specie de *blues* european''. Cu toate că definiţia lui Cellier se aseamănă mult cu cea a etnomuzicologilor români, între ,,doinele'' sale se întîlnesc destule cîntece propriu-zise. Este vorba în toate cazurile de cîntece dialectale de stil vechi din Banat şi Transilvania.

Discul este deschis de o minunată ,,hore'' maramureşeană, ,,Sîmbra oilor'', cîntată din torogoată de Dumitru Fărcaş. Este creată de acesta din motive de doină maramureşeană împletite cu glas de bucium. Ea degajează o impresionantă atmosferă bucolică. Îi urmează o doină haiducească din Oltenia, cîntată cu multă simţire, cu glas cu sonorităţi grave de violă, de Ionela Prodan din Dăbuleni—Dolj. Glasul ei alternează cu naiul lui Gheorghe Zamfir, într-o pitorească înlănţuire. Efta Botoca, un violonist bănăţean, înzestrat cu o rară muzicalitate şi inteligenţă artistică, cîntă într-un stil lăutăresc pur, de cea mai nobilă speţă, două ,,doine'' bănăţene (,,Doina de la Domaşnea'' şi ,,Doina din Jebel''), de fapt cîntece propriu-zise bogat ornamentate, caracteristice graiului muzical din partea locului. Îl acompaniază un nonet de coarde, cu armonii ţinute, aşa cum încă se mai obişnuieşte pe meleagurile Banatului. În înlănţuirea acordurilor se simt ici-colo — fără să fie supărătoare — intervenţii personale ale dirijorului. Din acelaşi dialect muzical face parte şi un frumos cîntec cîntat din torogoată de Ionel Novac (botezat aşijderea ,,doină''). Li se alătură ,,Două doine din Oraviţa'', două cîntece bănăţene doinite, cîntate de un foarte bun clarinetist popular : Gheorghe Motoia, şi ,,Doina din Banat'', cîntată într-un stil neaoş ţărănesc de un alt clarinetist : Petru Unc. Bănăţeană este şi ,,Doina de la Orăştie'', frumos cîntată din ţambal de Pantelimon Stînga. Este un cîntec binecunoscut, îndeobşte cu vorbele ,,Pasărea şi rînduneaua''. În ciuda titlului, ,,Doina din Ardeal'', cîntată din vioară de Ion Moraru, este alt cîntec bănăţean, pare-se din repertoriul vestitului Ion Luca-Bănăţeanu. Viabilitatea folclorului muzical bănăţean şi puterea lui de proliferare sînt azi o realitate, încît pătrunderea unor cîntece bănăţene în repertoriile unor lăutari transilvăneni ori din alte ţinuturi ale ţării nu este de mirat. ,,Doina din Moldova'' (urmată de un joc) este în schimb o doină propriu-zisă. Marcel Cellier a cules-o de la un virtuos al fluieratului, Dumitru Capră, acompaniat de cobză.

,,Ca pe Teslui'' nu este baladă cum se arată pe coperta discului, ci o doină propriu-zisă din categoria celor cunoscute sub numele ,,de dragoste''. Este un tip aparte de doină, ţărănească nu lăutărească. Ilie Chirea, un vestit lăutar de la ţară, de fel din Iancu Jianu, judeţul Olt, de la care am cules-o cu mulţi ani în urmă (în mai 1941), spunea că ar fi învăţat-o de la nişte sătence : ,,auzeam fetele cîntînd pe vale, pe apa Tezluiului''. M. Cellier a înregistrat-o de la Teodor Mogoroaşă (Gică Chirea), fecior al lui Ilie Chirea. Este o doină foarte frumoasă. Cîntare epică în adevăratul înţeles al cuvîntului este ,,Balada lui Mihu Copilu'', o admirabilă variantă înregistrată de la Gheorghe Zamfir. Discul se încheie cu o altă piesă culeasă de la acesta : ,,Doina d'Adieu pour un Ami'', cunoscută în ţară sub numele ,,Doina de jale''. Străbătută de puternice accente dramatice şi de un lirism cutremurător, această deosebit de frumoasă doină cunoaşte o mare popularitate în Apus, lansată de emisiunile radiofonice ale lui Cellier. Ea poartă puternic pecetea intervenţiei creatoare a lui Zamfir.

3. *Musique d'Afrique Occidentale. Enregistré en Afrique par Gilbert Rouget avec l'aide de Bourahima Koroma.* Collection Musée de l'Homme, publiée sous la direction de G. Rouget. Disques Vogue, Vogue International Industries, Collection Loisirs, LVLX — 193. Text explicativ în limbile franceză şi engleză, imprimat pe coperta discului, împreună cu o hartă a regiunii explorate, şi pe un pliant, de R. Rouget. Fotografia copertei : G. Rouget.

MUSIQUE D'AFRIQUE
OCCIDENTALE

Acest valoros disc-document cuprinde o selecţie din înregistrările făcute cu prilejul unor cercetări în Africa Occidentală în mai-decembrie 1952. Expediţia făcută de Muzeul Omului şi Institutul francez pentru Africa Neagră a beneficiat de sprijinul acordat de UNESCO, de Centrul naţional al cercetării ştiinţifice şi de Radiodifuziunea şi Televiziunea franceză.

Prima faţă a discului este dedicată populaţiei malinke din Guineea, iar a doua populaţiei baule din Coasta de Fildeş. Între muzica acestora sînt mari deosebiri. În vreme ce cîntecele baule sînt polifonice, construite îndeobşte într-o tehnică de terţe paralele (bineînţeles, fără vreo legătură cu cultura europeană), cîntecele malinke păstrează o riguroasă omofonie. În schimb, acestea din urmă sînt mult mai ornamentate şi clădite din mai multe şi mai mari intervale melodice. Emisiunea vocală diferă şi ea : mai încordată, uneori nazală, la malinke. Instrumentele muzicale — discul cuprinde doar cîteva — sînt şi ele felurite. La bogata desfăşurare sonoră a xilofoanelor malinke, mînuite de „grioţi", o castă de muzicanţi de meserie, se opune — după autor — fermecătoarea simplitate a unui mic xilofon din sihla baule, iar marii lăute-harpă malinke „kora" sau „seron" din mîna grioţilor, îi stă în faţă mica harpă în furcă baule.

Etnomuzicologul Gilbert Rouget se întreabă dacă aceste diferenţieri trebuie puse în relaţie cu obîrşia sau cu evoluţia istorică felurită a celor două populaţii ? Are vreun rol religia : islamismul foarte puternic la malinke, cu puritanismul care-l caracterizează, totalmente absent la baule, a căror viaţă se desfăşoară liberă de asemenea îngrădiri ? Organizarea socială, patriarhatul, existenţa unor caste, între care şi grioţii (muzicanţii malinke), contrastează vădit cu modul de viaţă al populaţiei baule, în care stăpîneşte matriarhatul. Evident că toate acestea îşi au rolul lor în explicarea deosebirilor pe care cercetătorul le observă în muzica celor două populaţii relativ vecine.

Se pot observa însă şi o seamă de asemănări : frecvenţa mare a stilului antifonic de cîntare, structura prepentatonică şi pentatonică a melodiilor, bogăţia, varietatea şi poate preponderenţa ritmului cu multitudinea şi amploarea prezenţei instrumentelor care-l marchează, sonoritate şi culori timbrale felurite, isonul şi eterofonia prezente atît în cîntarea omofonă malinke, cît şi în polifonia baule (rudimente de polifonie se pot auzi destul de frecvent şi în muzica instrumentală malinke, în pofida omofoniei care o caracterizează). Mai presus de toate stă însă vitalitatea muzicii şi unora şi altora : pentru ei folclorul nu este un simplu amuzament, ci parte integrantă din viaţa lor materială. Muzica este şi pentru unii şi pentru alţii indispensabilă, de vreme ce împlineşte un însemnat rost utilitar. Capabilă să acţioneze asupra condiţiilor primare ale existenţei, ea este, prin aceasta, bunul tuturor (C. Brăiloiu).

Din cele şapte piese ale folclorului malinke, gravate pe prima faţă a discului, se cuvin menţionate următoarele : o muzică de sărbătoare (trei xilofoane şi glas de cîntăreţe), o frumoasă piesă solistică din lăuta-harpă mînuită cu multă artă de grioţi, o interesantă scenă din ceremonialul sărbătoresc al circumciziunii (deosebit de important la popoarele musulmane) şi un excepţional dans de vînătoare, în care glasul solistului, cu răspunsurile corului, se împleteşte cu fluier şi tobe, ,,tobe care vorbesc'', cum li se spune pe alocurea tobelor africane.

Din cele şase piese din folclorul baule, gravate pe cealaltă faţă a discului, reţin atenţia : un duet de fluiere, un solo de arc muzical (sunetele scoase prin ciupirea strunei, amplificate în cavitatea bucală a executantului, sînt însoţite cînd şi cînd cu sunete emise de organul vocal al acestuia), un frumos solo de xilofon (polifonia acestuia se roteşte în jurul unui ison intermitent, scos pare-se de un alt instrument idiofon lovit) şi o amplă scenă de tămăduire cu vădită participare afectivă a asistenţei.

4. *Musique boni et wayana de Guyane. Enregistrements de J. Hurault. Collection Musée de l'Homme*, publiée sous la direction de G. Rouget. Réalisation technique : J. Schwarz. Disques Vogue, Vogue International Industries, Collection Loisirs, LVLX—290. Text explicativ în limbile franceză şi engleză pe coperta discului, împreună cu o hartă a regiunii explorate, şi pe un pliant (5 pagini) de J. Hurault. Fotografia copertei : Jean Hurault.

MUSIQUE BONI ET WAYANA
DE GUYANE

Alt disc, deosebit de interesant, scos de Muzeul Omului din Paris, sub îngrijirea cunoscutului etnomuzicolog Gilbert Rouget. Este rodul unor cercetări făcute la faţa locului în 1957—1958 la negrii boni şi în 1957, 1962 şi 1964 la indienii wayana.

O seamă de negri africani odinioară sclavi, fugiţi din plantaţiile de pe litoral, s-au stabilit în secolul al XVIII-lea de-a lungul fluviului Maroni şi al rîului Surinam. Au reconstituit triburi şi au revenit într-un fel la viaţa socială africană. Cultura lor este o interesantă sinteză de elemente împrumutate îndeobşte din Aşhanti, Dahomey şi Congo. În plină expansiune demografică, ei numără actualmente vreo 25 000 de suflete, grupate în cinci triburi. Boni este unul din ele. Membrii săi sînt încercaţi vîslaşi. Cu pirogile lor asigură în totalitate transportul între coastă şi interior.

Viaţa pe fluviu are o puternică înrîurire asupra tradiţiilor. O seamă din cîntecele lor sînt povestiri de călătorie de-a lungul apelor. Contactul cu lumea modernă a produs şi aci o seamă de degradări în viaţa socială tradiţională, îndeobşte asupra artelor plastice. Muzica rituală şi ceremonială a rămas în schimb foarte vie şi viabilă.

Dintre cele opt piese boni, gravate pe prima faţă a discului, trei sînt inspirate de viaţa de navigatori : un cîntec al vîslaşilor (îndemn la vîslit, bazat pe dialogul solist — grup) şi două relatări cu caracter epic : o călătorie la Paramarimbo şi alta la Cayenne şi pe litoral. Trei cîntece sînt străbătute de un puternic lirism : o jelanie a omului ale cărui ogoare au fost devastate de aguti (specie de rozător), jelania omului pe care l-a părăsit nevasta şi un cîntec care laudă farmecul şi arta cu care dansează o tînără fată. Li se alătură un cîntec, pare-se cu conţinut erotic, bazat pe onomatopee şi frînturi de fraze fără legături aparente între ele (Asumoya îşi leagănă şoldurile, ea trece pe apă fără să umble pe pămînt). Faţa discului se încheie cu o scenă de etalare a unei persoane aflate în stăpînirea zeilor jaguari Kromenti. Acesta este singurul exemplu în care pot fi auzite instrumente muzicale : o „sakka" (maracas indian), două tobe africane „apinti" (de obîrşie aşhanti) şi o butelie mare de fontă lovită cu o tijă de fier. Recitări şi cîntări alternează cu dansuri frenetice ritmate de tobe.

Cu excepţia acestei scene din urmă, toate celelalte piese sînt cîntece „awasa". De obicei ele comportă un solist, bărbat sau femeie, care dialoghează cu un cor de femei, rar mixt. Nu o dată corul intră înainte ca solistul să-şi fi terminat cîntarea, de unde inevitabile eterofonii. Construcţiile pentatonice sînt frecvente şi aci. Cum se poate vedea şi din cele arătate mai sus, tematica acestui gen de cîntece este liberă : ea mărturiseşte o fantezie fără limite, bazată pe o deosebit de vie improvizaţie. Aproape orice poate fi subiect de cîntare.

A doua faţă a discului cuprinde folclor cules de la indienii wayana. Ei numără azi abia vreo 650—700 de suflete. Gripa şi tuberculoza îi împuţinează pe zi ce trece. Vieţuiesc în aşezări seminomade de-a lungul fluviului. Pescuiesc, vînează şi practică agricultura itinerantă bazată pe defrişarea cu ajutorul focului. Sînt puternic ataşaţi de cultura lor spirituală, pe care au păstrat-o destul de intactă, îndeobşte în ceea ce priveşte riturile pentru iniţierea adolescenţilor („maraké") şi practica şamanismului.

Ascultînd cele nouă piese wayana, gravate pe a doua faţă a discului, frapează melodica prepentatonică şi pentatonică. Glasul este întovărăşit adesea de instrumente muzicale : fluiere traversiere din os de căprioară şi din trestie, trompete de bambus de lungimi diferite („lué" şi „tulé"), un idiofon dintr-o carapace de broască ţestoasă de apă („puupu"), a cărei suprafaţă se zgîrie în ritmul cîntării, tărtăcuţe cu seminţe sonore („kaway") aninate de gleznele dansatorilor sau legate de partea inferioară a unui băţ lovit ritmic de pămînt ş.a.

Ceremonia „taakay", de bună vecinătate între sate, cu dansul „Tayéhna", la care dansatorii suflă din lungi trompete de bambus numite „tulé", deschide şirul exemplelor de muzică wayana. Urmează trei cîntece şi un joc din ciclul pentru iniţierea adolescenţilor, în vederea promovării lor în rîndul adulţilor. Un ciudat rit de salut — se pare un rit de purificare —

începe prin bocirea unor dispăruţi dragi. Din împletirea celor două voci ale interpreţilor rezultă interesante elemente de polifonie. Urmează un cîntec de rămas bun : un wayana plecînd în călătorie îşi exprimă jalea că e nevoit să părăsească două animale pe care le-a îmblînzit (o pisică şi o maimuţă). Melodia lui se mişcă într-o tricordie prepentatonică. Penultima piesă aduce glasul unui fluier traversier din os de căprioară, acompaniat de idiofonul „puupu" descris mai sus. În fine, discul se încheie cu o lungă scenă de şamanism. Ea comportă, după datină, cîntece cu caracter magic-vrăjitoresc, recitări la căpătîiul bolnavului, cîntări intonate de şamanul aflat în transă şi felurite zgomote, savant dozate. Lipseşte cu desăvîrşire acompaniamentul muzical sau ritmat.

CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN R. P. BULGARIA

GHIZELA SULIȚEANU

În perioada 21 iunie — 13 iulie 1970, am studiat, în cadrul Institutului de muzicologie al Academiei R.P. Blugaria din Sofia, muzica unor categorii folclorice bulgare, pentru elucidarea unor probleme de folclor muzical comparat. În acest scop s-a dat o atenție deosebită muzicii unor categorii folclorice, prin audierea materialului înregistrat, dar mai ales prin fructuoase convorbiri avute cu specialiștii folclorului muzical din Sofia. Cu acest prilej s-a realizat o temeinică documentare, alături de un foarte bun schimb de experiență, în problemele următoare.

Realizările și orientarea actuală a folcloristicii bulgare și necesitatea intensificării cunoașterii folclorului, balcanic și românesc, au fost temele principale discutate, atît cu academicianul Petko Stainov, directorul Institutului de muzicologie, cu dr. Nikolai Kaufman, șeful Secției de folclor, cît și cu dr. Stoian Djudjev, deținătorul catedrei de folclor la Conservatorul din Sofia; repertoriul copiilor și repertoriul pentru copii (cîntece de leagăn și cîntecele divertisment), cu Mihail Bukureșliev; repertoriul muzical funebru, cu Raina Kațarova; muzica obiceiului Lazarița, cu Elena Stoin; muzica colindelor, cu Todor Djudjev și Elena Stoin; apoi unele particularități ritmice și melodice ale folclorului muzical bulgar, cu dr. St. Djudjev și dr. N. Kaufman.

Un excelent contact direct cu folclorul bulgar l-au constituit atît participarea la trei culegeri realizate în Institutul de muzicologie din Sofia, cît și participarea la două festivaluri folclorice. Cu acest prilej au fost prezentați trei dintre cei mai buni și renumiți cîntăreți populari din R.P. Bulgaria: Gana Dancevska de 69 de ani, din satul Țonefska, reg. Rodiana-Troian, Pena Grozeva de 76 ani din Serven Briag, regiunea Dermantzi, și Boris Antcev Karapangiev, 65 ani, din satul Nedeliște, raionul Dragomani, regiunea Bulgaria de vest, un talentat cîntăreț nu numai din fluier dublu („dvoianka") și fluier mare („duduk"), dar și un prețios deținător și creator de cîntece epice.

Participarea la cele două festivaluri folclorice ale artiștilor amatori din raioanele Panagiuriște (reg. Pazargic) și Peștera (reg. Rodopi) ne-a prilejuit cunoașterea de astă dată a unei zone folclorice mai largi, reprezentată prin cei mai buni artiști populari. Ambele spectacole, înregistrate

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 255–256, București, 1971

în întregime pe bandă de magnetofon, primul de către Blagovesta Nikolova, asistentă la catedra de folclor a Conservatorului din Sofia, iar al doilea de către Vergil Athanasov, de la Institutul de muzicologie din Sofia, au fost puse la dispoziţia noastră pentru a fi copiate, constituind astfel şi pentru arhiva Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti o mărturie vie a interesantului material folcloric prezentat.

Cunoaşterea folclorului muzical bulgar a fost întregită şi cu materialele bibliografice consultate în biblioteca Institutului, cu sprijinul cercetătoarelor Milka Miladinova şi Agapia Balareva, şi de asemenea cu înregistrările puse la dispoziţie de D. Zaiakova şi de toţi ceilalţi cercetători cu care s-au discutat problemele respective.

Concomitent cu studierea şi cunoaşterea folclorului muzical bulgar, s-au prezentat, în limba franceză, cercetătorilor bulgari comunicările aparţinînd subsemnatei: *Metoda experimentală în etnomuzicologie*; *Kinestezia şi ritmica folclorului copiilor*; *Colindele româneşti şi cîntecele de joc ale popoarelor balcanice* şi *Aspectul finalei repetate în folclorul românesc şi cel balcanic*. Interesul viu pe care aceste lucrări l-au trezit printre cercetătorii bulgari a arătat o dată în plus eficacitatea schimbului de experienţă prin cunoaşterea din ce în ce mai largă şi mai temeinică a folclorului balcanic şi a celui românesc.

Se pare că R.P. Bulgaria, datorită atît aşezării geografice, cît şi condiţiilor ei de evoluţie social-istorică, a favorizat de-a lungul vremurilor conservarea unor particularităţi folclorice muzicale din stadii arhaice, şi în această privinţă am indica în special regiunile Tracia şi Rodopi.

Rezultatele cercetărilor acestei rodnice călătorii de studii vor fi concretizate în lucrarea *Aspecte ale unor elemente muzicale comune popoarelor român şi bulgar* şi aceasta va constitui o mărturie în plus a necesităţii unei mai strînse cunoaşteri şi în problemele folcloristicii, dar mai ales a luării de contact direct, prin reciprocitate, cu folclorul bulgar.

Pentru unele probleme care depăşesc zona mai restrînsă a studierii unor particularităţi morfologice muzicale, ca de pildă unele obiceiuri în întregul manifestării lor de muzică-text (uneori şi coregrafie), încadrate în practica lor, se simte necesitatea unor colaborări mixte. Aceste grupe de lucru, formate din cercetători români şi bulgari, vor putea studia fenomenul comparat (ca de pildă obiceiul colindatului în comun, la sărbătorile de iarnă), fiecare venind cu date bogate asupra fenomenului din ţara sa, pe care apoi coroborîndu-le cu ale celuilalt şi mai ales participînd, cel puţin o dată, la desfăşurarea obiceiului în ţara respectivă vor putea obţine temeinice realizări ale folcloristicii internaţionale şi totodată un prim exemplu, şi în acest domeniu, al eficacităţii colaborării ştiinţifice.

SCHIMB DE EXPERIENȚĂ CU REPUBLICA POPULARĂ UNGARĂ

CONSTANTIN COSTEA

În cadrul schimburilor științifice între Academia Republicii Socialiste România și Academia Maghiară de Științe, am efectuat în calitate de folclorist coregraf principal al Institutului de etnografie și folclor o călătorie de studii în P.R. Ungară, între 7 și 26 sept. 1970.

În această perioadă activitatea s-a desfășurat în cadrul „Grupului de cercetare a muzicii populare" (NÉPZENEKUTATO CSOPORT), sectorul coreologic.

Inițial atenția a fost concentrată asupra a trei probleme principale :

1) Organizarea științifică a arhivei coregrafice.

2) Rezolvarea unor probleme legate de studierea evoluției istorice a „Jocurilor de învîrtit" din Transilvania.

3) Studierea posibilităților de însușire a metodei de notare grafică a dansului — R. von Laban și A. Knust, sistem cu caracter internațional.

La propunerea Grupului (maghiar) de cercetare a muzicii populare s-a efectuat o deplasare în localitățile MICHERECHI (MEHKEREK) și ALETEA (ÉLEK) din departamentul Bekes, sate cu populație românească.

În ce privește primul punct s-au purtat discuții asupra metodelor de culegere a dansurilor și în mod special asupra organizării științifice a materialelor : filme, fotografii, informații, notații grafice, publicații etc.

Cel de al doilea punct, cercetarea „Jocurilor de învîrtit", a necesitat discuții mai îndelungate asupra metodelor de cercetare a dansurilor în speță și asupra unor documente ce le atestă existența încă din secolul al XVI-lea.

În ce privește studierea posibilităților de însușire a metodei grafice de notare a dansului, sistemul Laban-Knust, s-au prezentat în cîteva lecții practice principiile de bază ale acestuia. Însușirea temeinică a acestei metode de notare grafică, cu caracter internațional, constituie o problemă deosebit de serioasă, prin ea putîndu-se amplifica circulația publicațiilor noastre pe plan internațional.

În afara celor propuse inițial, deplasarea în localitățile amintite a constituit o experiență deosebit de valoroasă. Pe de o parte, vizionarea repertoriului coregrafic al localităților Micherechi și Aletea ne-a relevat

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 257–258, București, 1971

un material deosebit de interesant şi valoros pentru cercetarea stilului coregrafic românesc apusean. Pe de altă parte, deplasarea în această zonă a născut dorinţa, atît a organizaţiei Uniunea democratică a românilor din Ungaria, precum şi a secţiei pentru naţionalităţi a Ministerului Culturii, în vederea studierii şi valorificării prin publicaţii şi prezentări scenice a folclorului coregrafic al românilor din Ungaria.

Încă înaintea deplasării în localităţile amintite, am fost condus la sediul Uniunii democratice a românilor din Ungaria, în oraşul Gyula, unde am fost primit de secretarul general al organizaţiei : Petru Silaghi. La înapoiere în Budapesta am fost invitat la Ministerul Culturii şi primit de dr. László Kövágó, şeful secţiei naţionalităţilor.

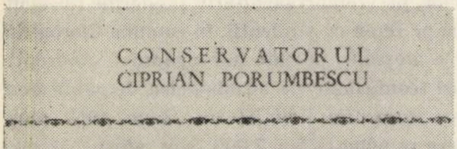
Personalităţile respective şi-au exprimat satisfacţia faţă de prezenţa unui folclorist român în Ungaria şi totodată speranţa într-o colaborare mai strînsă cu institutul nostru.

Încheind, putem considera că în general această călătorie de studii a fost fructuoasă (unele rezultate chiar foarte bune). Din păcate, timpul acordat iniţial (14 zile) nu a permis şi vizitarea altor instituţii care se ocupă cu cercetarea şi valorificarea dansului popular.

RECENZII

Cercetări de muzicologie, 2, *Omagiu lui Constantin Brăiloiu. Lucrările celei de a III-a sesiuni științifice a cadrelor didactice (20—22 mai 1968)*, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1970. Redactorul volumului : Grigore Constantinescu. (354 de pagini și 8 planșe cu fotografii.)

De curînd a ieșit de sub teascurile tipografiei al doilea volum cu cercetări muzicologice scos de Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București. El cuprinde lucrările celei de a III-a sesiuni științifice a cadrelor didactice, desfășurată între 20 și 22 mai 1968. Această importantă sesiune de comunicări științifice a fost închinată lui Constantin Brăiloiu, strălucitul muzician român, compozitor, pedagog, muzicolog și etnomuzicolog, stins din viață cu zece ani în urmă, la 20 decembrie 1958. Este un prinos de recunoștință pe care Conservatorul l-a adus nu numai unui fost profesor al său, ci și unui învățat a cărui faimă a străbătut de mult fruntariile țării, unul din cei mai de seamă creatori ai etnomuzicologiei moderne. Este prima sesiune științifică care i s-a dedicat, prilej binevenit de a-l cunoaște mai bine și de a trage foloase de pe urma cercetărilor și lucrărilor sale, azi vestite în lumea întreagă. Pentru această inițiativă se cuvin laude și mulțumiri conducerii Conservatorului și Catedrei de istorie a muzicii și folclor, care s-a îngrijit, totodată, de buna desfășurare a lucrărilor.



CONSERVATORUL
CIPRIAN PORUMBESCU

CERCETĂRI
DE
MUZICOLOGIE

2

BUCUREȘTI 1970

La sesiune au participat, alături de gazde, reprezentanți ai cadrelor didactice de la Conservatoarele din Cluj și Iași, precum și un mănunchi de cercetători din Sectorul muzical al Institutului de etnografie și folclor. Mai toate comunicările s-au ocupat în mod direct de personalitatea complexă a lui Const. Brăiloiu : 16 dintr-un total de 23 de subiecte. Li se alătură „*Cuvîntul introductiv*" al profesorului Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului : o caldă apreciere a savantului român.

Voi zăbovi, în cele ce urmează, asupra materialelor consacrate lui Constantin Brăiloiu.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 259—263, București, 1971

Caracterul sărbătoresc al sesiunii a prilejuit unor prieteni apropiaţi, colegi sau învăţăcei ai profesorului Constantin Brăiloiu, să-şi depene amintirile. Evocările acestora cuprind însă şi informaţii de preţ pentru o mai bună cunoaştere a biografiei şi activităţii sale. Din spusele profesorului emerit Ioan D. Chirescu : *La 10 ani de la încetarea din viaţă a profesorului Constantin Brăiloiu. Amintiri*, aflăm date interesante despre relaţiile dintre Kiriac, Brăiloiu şi autor. Aflăm bunăoară despre colaborarea dintre Brăiloiu şi maestrul Chirescu în vederea valorificării culegerii de cîntece *Spitalul amorului* de Anton Pann, începută la Paris şi continuată la Bucureşti. După cum se ştie, graţie acestei colaborări, au fost realizate cunoscutele armonizări pentru voce şi pian de C. Brăiloiu, publicate sub acelaşi titlu în 1933. (Cînd Editura muzicală a retipărit, în 1968, cele cinci cîntece din acest caiet într-o culegere mai cuprinzătoare : Constantin Brăiloiu, *Cîntece populare* armonizate pentru voce şi pian, s-a scăpat din vedere să se arate — aşa cum făcuse Brăiloiu — că transcrierea melodiilor din notaţia psaltică a fost făcută de I. Chirescu.) Mai aflăm din comunicarea maestrului Chirescu că Brăiloiu a orchestrat un mănunchi de cîntece populare armonizate pentru voce şi pian de Kiriac (cîntate în primă audiţie într-un concert al Societăţii compozitorilor români din 7 decembrie 1924). Din frumoasa evocare a profesoarei emerite Cella Delavrancea : *Despre Constantin Brăiloi. Evocare,* aflăm — între altele — că la vîrsta de 12 ani Brăiloiu a fost coleg de şcoală la Viena cu Clemens Kraus. Iar evocarea maestrului Mihail G. Andricu : *Cîteva amintiri. Evocare,* ne confirmă că Brăiloiu este ,,adevăratul părinte'' al Societăţii compozitorilor români, întemeiată în 1920. Calde aduceri-aminte din partea unui fost student, Corneliu Mereş : *Pasiunea de folclorist a prof. Constantin Brăiloiu. Evocare,* se referă îndeobşte la felul în care se desfăşura cursul de folclor, pe vremuri facultativ şi onorific (început din toamna anului 1932), şi cum a decurs o aplicaţie pe teren cu studenţii, în comuna Ciorogîrla din judeţul Ilfov. În textul lui Mereş s-a strecurat o greşeală, pe care îmi îngădui s-o îndrept. Béla Bartók a cules, după propriile sale mărturisiri (confirmate de altmintrelea de publicarea recentă a marii colecţii a muzicii populare româneşti *Rumanian Folk Music,* Haga, 1967, pînă nu de mult inedită), vreo 3 500 de melodii populare româneşti, nu 7 000 cum afirmă Mereş, citînd o lucrare din 1951 a lui Zeno Vancea. Despre activitatea didactică a lui Brăiloiu se ocupă şi Dan Smântânescu : *Date noi privitoare la activitatea ca profesor la Conservatorul de muzică din Bucureşti a lui Constantin Brăiloiu.* Găsim aci şi alte informaţii privitoare la activitatea multiplă a profesorului. În anexă se reproduce o mişcătoare scrisoare din 29 decembrie 1958 a lui Ernest Ansermet trimisă maestrului Mihail Andricu, în legătură cu încetarea din viaţă a lui Brăiloiu.

Despre activitatea componistică a lui C. Brăiloiu, cu referire specială la armonizările de cîntece populare pentru voce şi pian, s-a ocupat Elisabeta Moldoveanu-Nestor, cercetător la Institutul de etnografie şi folclor : *Constantin Brăiloiu şi împrospătarea repertoriului vocal popular concertistic.* Muzicologul Viorel Cosma, într-o interesantă comunicare : *Constantin Brăiloiu — critic muzical,* atrage atenţia asupra acestei prodigioase activităţi, desfăşurată de muzicianul român mai ales în tinereţe, activitate prea puţin cunoscută. Vor trebui identificate articolele publicate sub diferite pseudonime, adunate şi studiate.

O succintă privire generală asupra lui Const. Brăiloiu a fost încercată de Emilia Comişel : *Constantin Brăiloiu — personalitate complexă a vieţii muzicale din secolul XX.*

Toate celelalte comunicări s-au referit la activitatea de etnomuzicolog a strălucitului nostru învăţat. Lucilia Stănculeanu Georgescu, cercetător ştiinţific principal la Institutul de etnografie şi folclor, s-a ocupat de latura organizatorică a cercetării cîntecului nostru popular : *Constantin Brăiloiu, întemeietor şi conducător al Arhivei de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români.* Din statistica pe care a extras-o din documentele păstrate în colecţiile Institutului de etnografie şi folclor, aflăm că Brăiloiu a cules pe întinsul ţării noastre 5595 de melodii, înregistrate pe 2604 cilindri de fonograf. Li se adaugă 682 de melodii înregistrate pe circa 200 de cilindri în colaborare cu discipolii săi, precum şi 1632 de melodii imprimate pe 785 de feţe de disc de el sau de colaboratorii săi, sub directa sa îndrumare. (Precizez că socotind şi înregistrările făcute în scop comercial de casele editoare de discuri, la propunerea lui Brăiloiu şi sub supravegherea sa artistică ori a Arhivei, numărul feţelor de disc se ridică la 851, iar al melodiilor gravate pe discuri la 1784.) Aşadar, numărul total al melodiilor culese de C. Brăiloiu singur şi alături de colaboratorii săi se ridică la peste 8000 ! Despre chestiunea înregistrării în condiţii optime a folclorului muzical şi valorificarea lui prin editarea de antologii sonore s-a ocupat scriitorul acestor rînduri, în comunicarea : *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară.*

Metoda de cercetare a muzicii populare a constituit obiectul comunicării *Constantin Brăiloiu* : *concepţie şi metodă în cercetarea folclorului* de Vasile Dinu. Lui Florin Georgescu îi datorăm o deosebit de concisă şi de exactă expunere : *Valoarea contribuţiei ştiinţifice a lui Constantin Brăiloiu, raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului.* În puţine pagini ni se spune mult şi multe. Prof. Ovidiu Varga, şeful catedrei de istorie a muzicii şi folclor, şi-a îndreptat luarea-aminte spre o problemă teoretică : specificitatea folclorului, aşa cum rezultă aceasta din procesul de creaţie şi de circulaţie, odinioară şi azi, în lumina cercetărilor învăţatului român : *Constantin Brăiloiu şi specificitatea folclorului.* Din calda expunere a cunoscutului sociolog român Henri H. Stahl : *Constantin Brăiloiu şi sociologia vieţii muzicale* se desprinde faptul că acesta ,,poate fi socotit ca premergător şi prim doctrinar al sociologiei artei populare, pînă azi neîntrecut''. Studiind viaţa muzicală a unei colectivităţi rurale, el a folosit pe întreaga masă a informatorilor tehnicile statistice şi ale tratamentului matematic. ,,Eşantionarea'', metodă din cele mai avansate, ,,a fost aplicată în cercetări de sociologie folclorică pentru prima oară în istoria sociologiei, în 1929, de către Brăiloiu''.

Pornind de la cercetările recente ale lui Const. Brăiloiu, Gheorghe Ciobanu, conferenţiar la Conservatorul ,,George Enescu'' din Iaşi, s-a referit la : *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal.* În fine, dirijorul Constantin Bugeanu, fost şi el într-o vreme discipol al lui Brăiloiu, a dezvoltat o problemă de tehnică dirijorală, pe baza cercetărilor asupra ritmicii populare făcute de profesor : *Ritmurile ,,aksak'' şi aplicaţiile lor în arta dirijorală modernă.*

Este de la sine înţeles că nu s-au putut dezbate toate aspectele multilaterale şi complexe ale activităţii desfăşurate de Constantin Brăiloiu. Lucrările celei de a III-a sesiuni ştiinţifice a cadrelor didactice ale Conservatorului ,,Ciprian Porumbescu'' din Bucureşti reprezintă însă un deosebit de promiţător şi de valoros început. Cercetătorii etnomuzicologiei româneşti nu vor putea ocoli problematica şi preţioasele date pe care le-au adus comunicările închinate strălucitului savant român, comunicări cuprinse între scoarţele acestui volum, tipărit într-o atrăgătoare înfăţişare grafică de Întreprinderea poligrafică ,,13 Decembrie 1918'' (coperta de Aurelian Petrescu ; tehnoredactor : Beatrice Manoliu).

Tiberiu Alexandru

ROMULUS VULCĂNESCU, *Etnologie juridică,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1970, 339 p.

Lucrare cu caracter nou în literatura română de specialitate, sinteza semnată de Romulus Vulcănescu îşi propune un triplu scop : ,,să realizeze o expunere sistematică asupra conţinutului acestei discipline ; să promoveze un punct de vedere românesc în contextul eforturilor contemporane relative la fundamentarea teoretică şi metodologică a acestor preocupări şi, în sfîrşit, să reconstituie unele aspecte necunoscute sau puţin cunoscute ale sistemului de drept cutumiar și al ideii de justiție în concepția poporului român, într-o viziune științifică nouă sprijinită pe materiale documentare de teren și arhivă, valorificate într-o perspectivă inedită". Parcurgerea lucrării ne îngăduie să afirmăm că acest proiect exprimat de autor în prefață este împlinit rînd pe rînd, în succesiunea logică a capitolelor constitutive.

Introducerea analizează conținutul acestei discipline de interferențe, în raport cu alte preocupări și orizonturi științifice (geografia juridică, antropologia juridică, sociologia juridică) al căror obiect se apropie sau se suprapune parțial cu cel al etnologiei juridice. Prezentarea detaliată a istoricului cercetărilor în toate aceste domenii de investigație, a perspectivei proprii de abordare, relevă cu precădere aportul fiecărei discipline în parte la cunoașterea aspectelor juridice ale civilizației și culturii primitive și populare sub aspectul raporturilor reciproce dintre ecologie și legislație, dintre legile naturii și cele umane, dar mai cu seamă sub aspectul studierii realității juridice a comunităților sociale concrete.

În ceea ce privește dezvoltarea etnologiei juridice ca știință etnologică particulară, autorul deosebește două faze de evoluție : o primă fază în care atenția se îndreaptă către studierea folclorului juridic și o alta de studiere complexă de teren și arhivă a obiceiurilor juridice proprii unei comunități etnice în evoluția sa istorică. Începutul secolului al XX-lea a însemnat o revizuire și schimbare de perspectivă în ceea ce privește obiectul etnologiei juridice. Treptat, de la folclorul juridic, disciplină cu pronunțat caracter descriptiv și clasificator, se trece la lucrări interpretative de analiză și explicare a diferitelor sisteme de reglementare juridică veche și contemporană, orală sau scrisă. În acest fel, etnologia juridică evoluează către o știință a cercetării și analizei sistemelor de drept proprii civilizațiilor non-industriale. Remarcăm în acest capitol introductiv prezentarea momentelor cheie ale istoricului disciplinei, momente selectate pe baza analizei critice, analiză ce relevă locul fiecărei școli și curent științific în această evoluție, precum și aportul cercetărilor românești în contextul investigațiilor pe plan universal.

Un prim capitol al lucrării este consacrat „coordonatelor juridice ale civilizației și culturii tradiționale române", premise absolut necesare pentru înțelegerea adecvată a sistemului de drept cutumiar popular. Unele puncte de vedere noi ale autorului, menționate aici, se cuvin a fi subliniate. Este vorba mai întîi de combaterea opiniei unor cercetători mai vechi, care au considerat obiceiul pămîntului drept o emanație exclusivă a satelor libere, perspectivă care lăsa la o parte studiul vieții juridice a clăcașilor și care în fapt însemna o reducere substanțială a cîmpului investigației etnologice. De asemenea includerea studiului obiceiului pămîntului relativ la viața desfășurată în cadrul unor enclave românești din statele sud-est europene înseamnă evident lărgirea posibilităților de investigație comparativ-istorică.

Ceea ce se degajează ca o trăsătură dominantă, sub aspectul coordonatelor juridice, este faptul că poporul român poseda, în perioada feudală, un străvechi sistem de drept popular, bine închegat, care avea la baza lui o concepție juridică obștească unitară, numită în general *drept țărănesc, legislație țărănească* („legea țării"), și organe de judecată sătească. De remarcat că acest obicei al pămîntului se făcea simțit în toate manifestările vieții economice, sociale și culturale ale satului românesc, de la alegerea locului de așezare și împărțirea terenurilor de cultură, la comportarea etico-juridică față de rude sau străini, la viața de familie, precum și la portul popular diferențiat pe grupe de vîrstă și sex, după structura lui plastic-ornamentală.

Poate că legat de această problematică largă și-ar fi găsit locul și abordarea unor aspecte ale genezei dreptului popular românesc, cu toate că unele punctări ale etapelor, componentelor, evoluției acestui drept sînt prezente în paginile lucrării, dar o viziune genetică ar fi sporit cu mult valoarea materialului prezentat, aruncînd lumini noi asupra unor aspecte particulare de drept consuetudinar în faza sa incipientă.

Conținutul propriu-zis al lucrării este dat de capitolele II—VIII, în care sînt discutate pe rînd problemele multiple ridicate de dreptul cutumiar și pastoral, antroponomastica în „legea ţării'', semnele juridice populare (istoric, clasificare, cronologie, denumire), responsabilitatea în medicina magică şi empirică, conflictele ludice şi jurisdicţia lor, tipurile de judecată sătească (judecata cetelor de bătrîni, judecata cetei profesionale şi judecata cetei de feciori). Nu este în intenţia noastră de a ne opri în rîndurile de faţă asupra fiecărui capitol şi a discuta conţinutul lor, ci de a face cîteva aprecieri care ţin mai mult de concepţia şi metoda de lucru a autorului, de unele din elementele inedite ale interpretării sale.

Am aminti pentru început, ca o caracteristică a întregii lucrări, varietatea surselor documentare care stau la baza expunerii şi argumentării, varietate absolut necesară de altfel într-o lucrare de etnologie. Gama largă a acestor izvoare documentare cuprinde date arheologice, relatări ale autorilor antici, acte din arhivele de stat române şi străine, textele vechilor legi româneşti (pravile, codice, îndreptări ale legii), monografiile săteşti, studiile de drept consuetudinar apărute şi, evident, rezultatele propriilor sale cercetări de teren, a căror pondere este revelatoare.

O altă trăsătură demnă de subliniat este continua analiză comparativă, concretizată în prezentarea fenomenelor româneşti în contextul realităţilor sud-est europene şi prin acestea sublinierea acelor trăsături comune şi îndeosebi a specificităţii diferenţiale.

Prin includerea problemelor de drept pastoral, a implicaţiilor juridice în medicina magică şi empirică, a jurisdicţiei conflictelor ludice şi a judecăţii cetelor de vîrstă şi sex, autorul extinde sfera obiectului de studiu al etnologiei juridice şi prin aceasta deschide calea unor preocupări noi în ştiinţa etnologică. Atenţia acordată dreptului cutumiar pastoral, materialul inedit prezentat aici vine să ne convingă asupra netemeiniciei unor concepţii mai vechi care reduceau în fapt dreptul cutumiar român doar la cel agrar, în care erau înglobate în cazul cel mai fericit şi elementele celui pastoral. Spaţiul afectat discutării semnelor juridice populare este foarte larg, vădind şi prin aceasta importanţa temei abordate. Menţionăm de această dată o utilă sinteză realizată, o nouă clasificare a semnelor juridice, în cuprinsul cărora autorul distinge mai multe categorii : semne ale grupurilor profesionale, semne juridice ale infamiei, semne funerare, de uz domestic şi semne de răboj. Din cuprinsul capitolului *Tipuri de judecată sătească* ne oprim doar asupra analizei conţinutului cunoscutei creaţii populare *Mioriţa* sub raportul elementelor juridice arhaice pe care le conţine. Deşi reconstituirea judecăţii pastorale considerată a fi tema esenţială a *Mioriţei* este ipotetică, datele conţinute de diversele variante nefiind prea numeroase şi uneori nu destul de concludente, este evident că din text transpar frînturi ale unui drept popular străvechi, mai exact ale unei judecăţi în comunitatea de grup profesional a păstorilor. Oricum, trebuie subliniat caracterul absolut inedit al concluziilor ce străbat această problemă, atît de dezbătută sub alte aspecte în cercetările mai vechi sau mai noi din ştiinţa românească.

Gîndindu-ne că această lucrare, adresată în primul rînd specialiştilor, poate fi un util instrument de lucru şi informare pentru studenţii interesaţi în probleme de sociologie şi etnologie, şi cunoscînd bogatul material de teren de care dispune autorul, ar fi fost poate binevenită o exemplificare mai substanţială a poziţiei sale teoretice, prin prezentarea unor obiceiuri, tradiţii juridice populare româneşti, aşa cum au existat ele pînă nu de mult.

Sinteza realizată, punctele de vedere noi exprimate, analiza comparativă largă vorbesc de la sine despre valoarea certă a acestei lucrări de etnologie. Ceea ce am dori să subliniem, mai cu seamă, este faptul că parcurgerea întregii cărţi evidenţiază cititorului capacitatea de creaţie juridică a poporului român, valoarea universală a acestei creaţii pe planul civilizaţiei şl culturii tradiţionale.

Cornelia Belcin

Rectificare

La nr. 2/1971 al ,,Revistei de etnografie şi folclor'', la pag. 98, r. 14, în loc de *aparenţa* se va citi *apartenenţa*, iar la pag. 102, r. 8 (notele de subsol), în loc de *prelucrări* se va citi *preluări*.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *Note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Topologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p. 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 3, p. 181–264, Bucureşti, 1971

I. P. „Informaţia" – c. 2207 | 43.407 | **Lei 20.—**

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 16 BUCUREȘTI Nr. 4

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente se primesc la Întreprinderea de comerţ exterior ,,Libri'', Căsuţa poştală 134 — 135, Bucureşti, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al ,,Revistei de etnografie şi folclor''.

«*La revue d'etnographie et de folklore*» paraît 6 fois par an

Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea de comerţ exterior «Libri», Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 1971 Nr. 4

SUMAR

STUDII

Pag.

AL. I. AMZULESCU — Modelul actanţial al eposului eroic românesc 267

CARMEN PETRA-BASACOPOL — Autenticitatea spiritului folcloric în creaţia lui Theodor Rogalski 283

PAUL SIMIONESCU — Mărturii etnografice — puţin cunoscute — ale unor călători străini în ţările române 289

MATERIALE

GHEORGHE CARDAŞ — Cele mai vechi oraţii de nuntă tipărite 301

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR — Date inedite privind practicile folclorice tradiţionale de Anul Nou din zona Buzău 307

NOTE ŞI DISCUŢII

RADU O. MAIER — Unele probleme ale cartografierii în Atlasul Etnografic al României 327

RADU NICULESCU — Date privind stadiul actual al cercetărilor de folclor în Uniunea Sovietică 333

TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 339

RECENZII

V. I. PROPP — *Morfologia basmului*, Bucureşti, 1970 (*Corneliu Bărbulescu*) . . . 345

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 265–348, Bucureşti, 1971

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 16 1971 N° 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

AL. I. AMZULESCU — Le modèle actantiel de la poésie épique héroïque roumaine 267
CARMEN PETRA-BASACOPOL — L'authenticité de l'esprit folklorique dans la création de Théodore Rogalsky 283
PAUL SIMIONESCU — Témoignages ethnographiques — moins connus — de certains voyageurs étrangers dans les Pays roumains (XVII^e — XVIII^e siècle) 289

MATÉRIAUX

GHEORGHE CARDAŞ — Les plus anciennes oraisons de noces imprimées 301
ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR — Quelques données inédites concernant les pratiques traditionnelles du folklore, en usage dans la zone de Buzău, le Jour de l'An 307

NOTES ET DISCUSSIONS

RADU O. MAIER — Quelques problèmes de cartographie soulevés par l'Atlas *Ethnographique de la Roumanie* 327
RADU NICULESCU — Quelques données sur le stade actuel des recherches du folklore en U.R.S.S. 333
TIBERIU ALEXANDRU — La chronique du disque 339

COMPTES RENDUS

V. I. PROPP — *Morfologia basmului*, Bucureşti, 1970 (*Corneliu Bărbulescu*) . . . 345

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 265–348, Bucureşti, 1971

MODELUL ACTANȚIAL AL EPOSULUI EROIC ROMÂNESC

AL. I. AMZULESCU

Datorăm ,,Morfologiei'' lui V.I. Propp descoperirea *funcției* ca ,,mărime constantă''[1], delimitată drept cel mai mic fragment semnificativ de enunț cu conținut narativ în basm. Procedeul identificării funcțiilor ca ,,părți componente elementare''[2] sau ,,elemente primare''[3] ale acțiunii și ale compoziției narative se bizuie pe observarea sistematică a ceea ce V. I. Propp numește ,,legea transferabilității''[4] sau a ,,repetabilității funcțiilor''[5], din treacăt denumită și a ,,similitudinii de acțiune''[6] și enunțată astfel: ,,Basmele au următoarea proprietate specifică: părțile alcătuitoare ale unuia pot fi transferate altuia fără nici un fel de modificări''[7]. Această lege cu aplicabilitate universală în domeniul basmului — ba chiar al întregului folclor — explică rațiunea adîncă a identității în varietate, de unde și posibilitatea reductibilității variantelor pentru delimitarea și definirea funcțiilor, iar în cele din urmă pentru aflarea stereotipiei structurale, mai mult sau mai puțin ascunse la prima vedere.

E astfel meritul lui V.I. Propp și al ,,Morfologiei'' sale de a fi găsit în ,,funcție'' (,,mărimi constante și repetabile''[8]) prima verigă pentru analiza structurii enunțului narativ: ,,Funcțiile personajelor reprezintă acele părți componente care pot înlocui « motivele » lui Veselovski sau « elementele » lui Bédier''[9]. Sintetizînd aceasta și în formularea primului său principiu, V. I. Propp subliniază: ,,I. Funcțiile personajelor constituie elementele fixe, stabile ale basmului, independent de cine și în ce mod le îndeplinește. Ele sînt părțile componente fundamentale ale basmului''[10].

---

[1] Cf. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, București, Ed. Univers, 1970, p. 25.
[2] Cf. *ibid.*, p. 17.
[3] Cf. *ibid.*, p. 19.
[4] Cf. *ibid.*, p. 12, 14.
[5] Cf. *ibid.*, p. 25–26.
[6] Cf. *ibid.*, p. 26.
[7] Cf. *ibid.*, p. 12.
[8] Cf. *ibid.*, p. 25.
[9] Cf. *ibid.*
[10] Cf. *ibid.*, p. 26.

Rev. etn. folc., t 16, nr. 4, p. 267–282, București, 1971

„Morfologia” abate astfel atenția, care se îndreaptă în chip firesc spre lumea pitorească și caleidoscopică a personajelor (ca entități despre care se povestește), către nivelul dramatic, *acțional*, al narațiunii : „. . . oricît de diferite ar fi ele, personajele basmului *fac* [sublinierea lui V.I.P.] adeseori unul și același lucru. . . Dar funcția ca atare este o mărime constantă”[11]. S-ar putea spune că din punctul de vedere al acțiunii și al compoziției, după Propp, *acta* sau *res gestae* și nu *agentes* trebuie să constituie obiectul principal al atenției. Devine memorabilă această formulare din ultimele pagini ale „Morfologiei” : „Toate *predicatele* alcătuiesc compoziția basmului, toate *subiectele*, *complementele* [sublinierile lui V.I.P.] și celelalte părți de propozițiune determină subiectul. Cu alte cuvinte : aceeași compoziție poate sta la baza mai multor subiecte diferite”[12]. Această afirmație considerată *tale-quale* ar însemna însă, în operația fundamentală a segmentării, totala atomizare a compoziției, dacă nu s-ar ține seama de a doua verigă a descoperirii lui Propp : abaterea atenției de la aspectul atomistic al elementelor luate ca atare, ca fragmente ultime ale narațiunii, către aspectul lor relațional-implicativ. În acest sens, *numai* acele „predicate” capătă cu adevărat valoare funcțională care se înscriu semnificativ într-o consecuție, apropiată sau îndepărtată, în cadrul succesiunii : „. . . acțiunea nu poate fi definită fără să se țină seamă de rostul ei în desfășurarea povestirii. Semnificația funcției respective în desfășurarea acțiunii trebuie neapărat luată în considerare”[13], de unde și definiția finală și completă a funcției : „Înțelegem dar prin funcție o faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii”[14]. Aceasta e astfel o definiție relațională, în care „elementul” ca atare dobîndește semnificație și conținut narativ numai prin poziția și opoziția care stabilesc legătura de consecuție a funcțiilor. Prin această definiție funcțiile capătă caracter dialectic și dinamic-operațional, fiind de natură să pună în lumină calitățile succesiunii prin consecuție, alcătuind țesătura coerentă a unui nivel organizat, și deci ca fenomen de structură.

Din aceasta rezultă că binecunoscuta formulare a lui Propp : „*Ce* anume fac personajele basmului constituie o problemă de primă însemnătate pentru studierea basmului ; *cine* și *cum* [sublinierile lui V.I.P.] anume face sînt probleme suplimentare de studiu”[15], ar putea fi și ar trebui completată prin precizarea îndreptării atenției nu numai asupra lui *ce*, ci și a lui *cînd*, *de aceea* și *deci*, fiind totdeauna important de observat, pentru delimitarea și definirea funcției, și aspectul relațional al consecuției în succesiune.

Foarte simptomatic, în legătură cu aceasta, apare faptul că în diverse situații contextuale Propp pomenește *sponte sua*, spre pildă, de „momentul prejudicierii” și „momentul următor”[16], „momentul mijlocirii”, „importanța acestui moment” și „momentul de legătură”[17], sau, la funcția a X-a

---

[11] Cf. *ibid.*, p. 25.
[12] Cf. *ibid.*, p. 118.
[13] Cf. *ibid.*, p. 26.
[14] Cf. *ibid.*
[15] Cf. *ibid.*, p. 25.
[16] Cf. *ibid.*, p. 38.
[17] Cf. *ibid.*, p. 41.

(contraacțiunea), unde utilizarea termenului *moment*, sinonim ideii de funcție și de element, revine cu insistență : „Acest moment este caracterizat prin cuvinte ca... Se întîmplă ca el să nu fie marcat prin cuvinte, dar se înțelege, firește, că hotărîrea eroului precedă căutarea propriu-zisă. Acest moment este specific doar pentru basmele în care eroul este un căutător...”[18].

Prin toate cele arătate, demersul lui Propp se înscrie ireproșabil în cerințele cele mai actuale ale metodologiei structuraliste : „Elementele nu există decît prin raporturile care le țin unite. A descifra aceste raporturi și a construi plecînd de la ele modele, care la rîndul lor vor permite să desenăm funcțiuni, aceasta este, rezumată în mare, activitatea structuralistului” — afirmă B. Pingaud[19]; iar pentru ceea ce constituie „dialectica analizei funcționale”, reamintim considerațiile lui I. Lotman : „Considerînd elementele textului artistic, tradițional privite ca « formale », cu scopul de a defini sensul lor conținutistic, cercetătorul structuralist pornește de la faptul că elementele rupte din sistem nu pot avea nici un sens. Așadar, în fața cercetătorului se pune sarcina de a defini unitățile elementare semiotice din sistemul dat (fiecare din ele va reprezenta o înșiruire de indicii diferențiale) și legile contopirii lor în unități mai complexe. Metodica științifică aplicată în acest caz va fi aceeași pentru toate categoriile de opere artistice (de la cele mai simple pînă la cele mai complexe) și va coincide cu procedeele de studiere a altor sisteme de modele (limba, mitul etc.). Bineînțeles că și elementele înseși, și legile îmbinării lor, se vor deosebi de la caz la caz. Elementele semiotice ale unei structuri date vor fi acelea care își au contrariile (sînt incluse într-o opoziție) în sfera ei. Esența elementului nu ni se dezvăluie prin descrierea naturii lui izolate, ci ca rezultat al elucidării contrariului, care i se opune”[20].

Intuirea funcției drept *constituent ultim* al compoziției narațiunii este de cea mai mare importanță pentru problema segmentării discursului narativ, funcția fiind, prin analogie cu cele cunoscute din lingvistică, cu adevărat *sintagma minimală*, întrucît îndeplinește condițiile necesare ale unei atare sintagme : relativă autonomie în procesul de comunicare ; poate alcătui singură o comunicare narativă[21].

Pe de altă parte, în raportul fundamental dintre o tranșă sonoră și semnificația ei în cadrul narațiunii, funcția capătă valoare incontestabilă de *semn*, avîndu-și semnificantul (în planul expresiei) în însăși desfășurarea diferită a enunțului prin variantele sale (spre ex. : Răufăcătorul răpește, fură, vatămă, cere, izgonește etc.) și un semnificat (în planul conținutului) în conceptul larg cuprinzător, descoperit de Propp și care se află încorporat în toată această variabilitate a claselor de forme (răpire, furt, vătămare, izgonire etc.), de unde rezultă, prin reducția multiformității „substanței” concrete a variantelor în sinteza semiotică a funcției respective (= prejudiciere).

---

[18] Cf. *ibid.*, p. 42.

[19] Cf. B. Pingaud, *Este Sartre depășit?*, în „Secolul 20”, 1967, nr. 5, p. 92.

[20] Cf. I. Lotman, *Interpretarea literaturii trebuie să devină știință*, ibid., p. 144.

[21] Cf. S. Marcus, E. Nicolau, S. Stati, *Introducere în lingvistica matematică*, București, Ed. științifică, 1966, p. 24.

O privire mai atent îndreptată asupra problemei funcţiilor ne duce însă la consideraţia că numai voinţa metodologică deliberată a lui Propp de a se limita exclusiv la analiza planului acţiunii, pentru descoperirea legilor compoziţiei narative, face ca funcţia, ca ultim constituent al acţiunii, împreună cu corelaţiile ei în înlănţuire, să stăruie în centrul preocupării sale mărturisite, funcţiile devenind astfel pentru Propp ,,elementele fundamentale''[22], ,,părţile componente fundamentale''[23] ale basmului. De aceea Propp se ocupă înainte de toate de identificarea prin reducţie, din mulţimea variabilă a enunţurilor, a elementelor funcţionale — ca elemente constante — şi de problema esenţială a înlănţuirii lor, maximale (în cadrul modelului) sau eliptice (în desfăşurarea concretă a variantelor).

Afirmarea importanţei primordiale a funcţiei pune desigur voit în umbră interesul pentru personajele ca atare, dar, în ciuda insistenţei că ,,definirea nu trebuie în nici un caz să ţină seamă de personajul care îndeplineşte funcţia respectivă''[24], în cele din urmă Propp nu poate face totală abstracţie de referinţa la personaje. Oricît de variabil şi instabil, personajul este şi el un element corelativ al funcţiei, ca şi urmarea şi consecuţia acesteia : funcţia, ca *predicat* al naraţiunii, nu poate fi gîndită făcînd totală abstracţie de *subiectul* (agentul) ei, după cum personajul nu devine agent decît prin implicarea în acţiune, şi deci într-o funcţie şi într-o ,,sferă de funcţii''. În felul acesta, chiar izolarea funcţiei în abstract nu poate duce la totala dizolvare a personajelor şi reducerea lor la ,,sfere de acţiuni''[25]. E doar un procedeu metodologic pentru a pune în evidenţă importanţa precumpănitoare a funcţiei pentru planul acţiunii şi al compoziţiei narative. De aceea se poate spune că numai pentru necesitatea demonstraţiei Propp accentuează constanţa şi repetabilitatea funcţiei, minimalizînd voit rolul personajului ca suport al funcţiei. Dar funcţia e în orice caz expresia acţiunii personajului. De fapt nu numai funcţia e repetabilă şi deci reductibilă la o tipologie finită, ci şi mulţimea şi diversitatea aparentă a personajelor. Din înseşi consideraţiile lui Propp rezultă că personajele sînt chiar mai puţine decît funcţiile, şi deci foarte repetabile. De altfel Propp însuşi afirmă : ,,personajele se repetă tot aşa cum se repetă şi funcţiile''[26]. Aceasta şi face ca, în una din încercările sale de definire a basmului, Propp să apeleze tocmai la personaje : ,,Am putea numi drept basme fantastice basmele relevînd o schemă cu şapte personaje''[27].

Dacă în cele din urmă funcţiile sînt 31, iar personajele doar 7 (deci cu mult mai puţine), cum se împacă atunci aceasta cu afirmaţia că ,,funcţiile sînt foarte puţine la număr, iar personajele — foarte multe''[28]? Această aparentă contradicţie este rezultatul unei evidente imprecizii şi disparităţi a nivelului terminologic, oglindind diferenţa de nivel conceptual şi de generalizare pe care ne aflăm cînd punem laolaltă *funcția* şi *personajul*. Personajele concrete sînt într-adevăr foarte multe, dacă le privim individualizate şi întrupate la nivelul concret al narațiunii, după cum înseşi funcțiile, ca entități abstracte — de fapt ,,constructe''[29] —, se află încorporate în chip foarte divers, apărînd ca foarte numeroase fenomenologic în caleidoscopia variantelor, numai prin reducție obținîndu-se, spre pildă, invariantul ,,prejudiciere'' din mulțimea variatelor forme şi clase de forme concrete existente în fiecare narațiune. Zmeul, vrăjitoarea, maştera etc. — fură, răpesc, vatămă, izgonesc, deci ,,prejudiciază''. Nicăieri în basmul ca atare nu se spune însă ,,răufăcătorul săvîrşeşte o prejudiciere'', ci doar că ,,zmeul răpeşte pe fata de împărat'' etc. Este nevoie să ne ridicăm la un anumit nivel (al doilea grad) de abstractizare [30] pentru a cuprinde sub definiția succintă a funcției multitudinea de ipostaze concrete ale prejudicierii. Aceasta e valabil şi în cazul personajelor. La nivelul narațiunii concrete personajul are o stare civilă, o poziție socială sau familială, însuşiri psihologice etc., toate într-un continuu proces de transformare, narațiunea fiind chemată tocmai pentru a dezvălui împrejurările şi cauzele care condiționează continua evoluție a situației şi devenirii personajului de la o ipostază la alta, personajul transformîndu-se necontenit în pas cu evoluția nivelului dramatic al ,,funcțiilor'' în înlănțuirea lor. Toma Alimoş cel paşnic şi îmbietor din situația inițială a cîntecului narativ nu e acelaşi cu Toma cel spintecat după apariția şi intervenția mişelească a Manei. O dată cu starea sa fizică, schimbată prin intervenția răufăcătorului (prejudicierea înfăptuită), s-au schimbat înseşi psihologia şi mobilele sale acționale, şi deci funcționale, de la paşnica îmbiere la îndîrjirea răzbunătoare.

---

[22] Cf. V. I. Propp, *op. cit.*, p. 26, 71 (vezi şi folosirea termenilor : *elemente, ibid.*, p. 4, 14, 19 ; *elemente primare,* p. 19 ; *elemente constitutive*, p. 24 ; *elemente fixe, stabile*, p. 26).

[23] Cf. *ibid.*, p. 26, 29, 98 (vezi şi folosirea termenilor : *părţile alcătuitoare, ibid.*, p. 12 ; *părţile componente*, p. 3, 9, 17, 22, 24, 25 ; *părţile componente elementare*, p. 17).

[24] Cf. *ibid.*, p. 26.

[25] Cf. *ibid.*, p. 80 sqq.

[26] Cf. *ibid.*, p. 117.

[27] Cf. *ibid.*, p. 102.

[28] Cf. *ibid.*, p. 26.

,,Răufăcătorul'', spre pildă, e deci o abstractizare a personajului la nivel *actanțial*. La acest nivel se produce reducția multiformității personajelor de acelaşi fel, întocmai cum s-a operat reducția formelor intenției dăunătoare şi ale fărădelegii pentru a deduce ,,prejudicierea''. S-ar putea spune că privirea personajelor cu ochi funcționali (ca participanți îndeplinind anumite roluri funcționale) face ca din mulțimea ipostazelor concrete ale personajelor să reținem actantul. În acest caz, într-adevăr ,,personajele se repetă tot aşa cum se repetă funcțiile''[31], sau ,,funcțiile sînt foarte puține la număr, personajele — foarte multe''[32], cum zice Propp, *dar actanții sînt şi ei foarte puțini*, subliniem noi.

Trebuie precizat aşadar că actantul constituie de fapt al doilea grad de abstractizare. Şi Toma, şi Manea, ca şi Iorgovan, şi Miu etc., sînt *personaje* — primul grad de abstractizare. Personajele, constituite în clase de personaje, sînt însă *actanți* la nivelul însumării tipologice şi al reducției funcționale : Eroul, Răufăcătorul etc. Cu alte cuvinte, V. I. Propp se exprimă impropriu vorbind de personaje, dar operînd de fapt cu actanți.

---

[29] Cf. *Elemente de lingvistică structurală*, Bucureşti, Ed. ştiințifică, 1967, p. 87, şi E. Vasiliu, *Fonologia limbii române*, Bucureşti, Ed. ştiințifică, 1965, p. 37.

[30] Cf. *ibid.*

[31] Cf. V. I. Propp, *op. cit.*, p. 117.

[32] Cf. *ibid.*, p. 26.

Este deci limpede că, după cum funcţiile constituie un nivel operaţional al descrierii structurale, personajele reduse la actanţi constituie şi ele un nivel corespunzător de descriere. Vom zice deci nu funcţii şi personaje, ci Funcţii şi Actanţi. ,,De la Propp, personajul nu încetează să impună analizei structurale a povestirii aceeaşi problemă : . . .personajele (*drammatis personae, actanţi* s.a.) formează un plan de descriere necesar. . . Analiza structurală, foarte grijulie să nu definească personajul în termeni de esenţe psihologice, s-a străduit pînă acum să definească personajul nu ca o fiinţă, ci ca un participant. . . Principalul este să definim personajul prin participarea lui la o sferă de acţiuni, aceste sfere fiind puţin numeroase, tipice, clasabile'' — observă R. Barthes [33].

În ce priveşte problema strînsei corelaţii dintre funcţie şi personaj (mai exact Funcţie — Actant), cu toată voita, stricta delimitare a lui Propp la nivelul acţiunii, considerînd funcţia ca ultim constituent fundamental al compoziţiei naraţiunii şi definind-o prin relaţia sa opozitivă cu consecinţa ei, trebuie să observăm că din corelaţia intimă a Funcţiei cu Actantul care o îndeplineşte rezultă o a doua valenţă relaţională a funcţiei, care nu e astfel numai fragment de acţiune cu consecuţie, chiar dacă în definiţie se accentuează doar latura ei acţională, ,,predicativă''. Funcţia rămîne, negreşit, cel mai mic segment de acţiune, fără a fi însă şi un element atît de simplu cît pare — sau ar voi să pară — în ,,Morfologia'' lui Propp. Prin bipolaritatea ei, funcţia se leagă şi se defineşte printr-o valenţă a ei, principală, în consecuţie, iar prin cel de al doilea pol se leagă de nivelul actanţial, funcţia fiind astfel un element fundamental, dar şi dublu relaţional. În felul acesta, bipolaritatea sau dubla valenţă a funcţiei trebuie imaginată ca acţionînd printr-o latură a ei în planul orizontal, al succesiunii şi consecuţiei acţiunii (din care funcţia e cel mai mic fragment semnificativ, constituentul ultim), iar prin a doua latură sau valenţă a sa, în sens vertical, către nivelul paralel, actanţial.

Cele două nivele, funcţional şi actanţial, îşi au fiecare propria lor distribuţie, dar sînt în acelaşi timp izomorfe şi reciproc integrative, Funcţia aflîndu-şi deplina semnificaţie prin integrarea la nivelul actanţilor, iar Actantul căpătîndu-şi întreaga semnificaţie prin integrarea la nivelul funcţiei. ,,Nici un nivel nu poate el singur să producă înţeles. Orice unitate care aparţine unui anumit nivel nu capătă înţeles decît dacă ea poate să se integreze într-un nivel superior . . . Teoria nivelelor (aşa cum a enunţat-o Benveniste) furnizează două tipuri de relaţii : distribuţionale (dacă relaţiile sînt situate pe un acelaşi nivel), integrative (dacă ele sînt luate de la un nivel la altul). Rezultă că relaţiile distribuţionale nu sînt de ajuns pentru a da seama de înţeles. Pentru a întreprinde o analiză structurală, trebuie deci mai întîi să distingi mai multe trepte de descriere şi să aşezi aceste trepte într-o perspectivă ierarhică (integratoare)'' — afirmă R. Barthes [34].

---

[33] Cf. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în ,,Communications'', 1966, nr. 8, p. 16—17 pass.

[34] Cf. *ibid.*, p. 5.

S-ar putea spune că viziunea, oarecum simplificatoare, a funcţiei în geometria plană a lui Propp trebuie îmbogăţită prin reprezentarea ei într-o geometrie *în spaţiu*, după schema

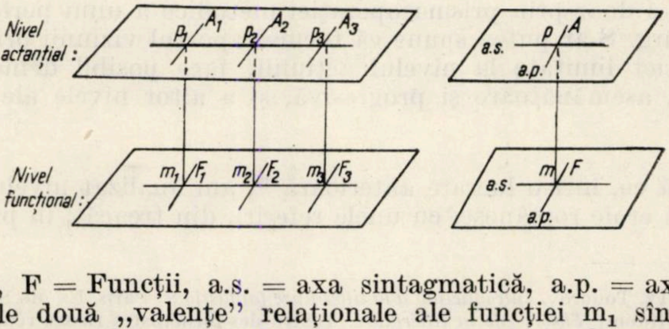
$$\begin{array}{ll} \text{Nivel actanţial:} & (p)\ A \rightarrow [(p)\ A] \\ & \quad\ \ \ \uparrow \\ \text{Nivel funcţional:} & (m)\ F \rightarrow [(m)\ F] \end{array}$$

în care, un segment („moment") al acţiunii (m) devine Funcţie — F, avînd o consecuţie orizontală [(m) F], în acelaşi plan, funcţional, şi o valenţă verticală spre planul actanţial, paralel, al personajelor — Actanţi, (p) A.

În geometria plană, funcţia şi succesiunea ei (apropiată sau depărtată) se înscriu în planul (nivelul) funcţional, determinat de cele două axe ale acestui plan : *axa contextuală*, a contiguităţii, a înlănţuirii şi succesiunii „momentelor" acţiunii (= axa sintagmatică) (furtul, sau răpirea, sau izgonirea ; urmate de consecinţa şi opoziţia lor : reacţia, decizia eroului ; iar în cele din urmă de recăpătarea obiectului furat sau regăsirea victimei), şi *axa categorială* (paradigmatică), a claselor de forme funcţionale, operînd prin translaţia şi proiectarea la fiecare etapă a contiguităţii şi succesiunii, ca prejudiciere — contraacţiune — remediere etc.

În geometria în spaţiu, fiecare „moment" al axei contextuale din planul funcţiilor dezvoltă şi o valenţă verticală (de legătură şi corespondenţă integrativă) către un punct de impact din cel de al doilea plan, actanţial, de asemenea determinat printr-o axă categorială, de reducţie paradigmatică a claselor de personaje (Actanţi) (Eroul, Răufăcătorul, Mijlocitorul etc.), din care provin, prin translaţie şi proiecţia pe orizontala sintagmatică a contiguităţii, personajele ca atare, înlănţuite în şirul contextual al amiciţiei, al adversităţii sau al figuraţiei, polarizînd spre unul sau altul dintre protagonişti (uneori doar ca personaje „de racord"[35]).

O încercare de reprezentare grafică a acestei viziuni în spaţiu ne duce astfel la schema în care A = Actanţi, p = personaje, m = momente



funcţionale, F = Funcţii, a.s. = axa sintagmatică, a.p. = axa paradigmatică. Cele două „valenţe" relaţionale ale funcţiei m_1 sînt : valenţa succesiunii orizontale $m_1 \rightarrow m_2$ (în planul funcţional) şi valenţa integrativă, a impactului vertical $\overset{p_1}{\underset{m_1}{\uparrow}}$ (de la nivelul funcţional spre cel actanţial).

---

[35] Cf. V. I. Propp, *op. cit.*, p. 81.

Rezultă izomorfismul evident al celor două planuri. Ca şi în cazul nivelului sau planului funcţional, la rîndul său nivelul actanţial se constituie ca plan propriu distribuţional, în care descoperim opoziţia esenţială Eroul ⟷ Duşmanul lui şi o seamă de opoziţii şi relaţii secundare, subordonate, derivate, auxiliare, ca cele între Erou şi Mediator, între Erou şi Ajutorul său, Erou şi Trădător, Duşman şi Trădător etc. Şi în acest nivel operează numeroase posibilităţi transformaţionale: Mediatorul, spre pildă, este cînd Ajutor al Eroului, cînd Ajutor al Duşmanului, şi deci Trădător; atît Eroul, cît şi adversarul trec pe rînd prin starea de Victimă etc.

În felul acesta, natura complexă a structurii operează simultan la cele două nivele — reciproc integrative — ale compoziţiei naraţiunii, pe lîngă care trebuie imaginate şi alte nivele, ,,aspectul verbal''[36] etc. Prin înlănţuirea şi integrarea progresivă s-ar putea urmări, spre pildă, şi consecuţia şi izomorfismul distribuţiei planului ,,formulelor'' narative, în evoluţie paralelă şi semiotic concatenată cu nivelele funcţional şi actanţial.

Se verifică astfel intuiţia pătrunzătoare a definiţiei lui J. Tînianov, din acelaşi an cu cel al apariţiei ,,Morfologiei'' lui Propp (1928): ,,Numesc *funcţie* [sublinierea lui J.T.] constructivă a unui element al operei literare privite ca sistem posibilitatea lui de a intra în corelaţie cu celelalte elemente ale aceluiaşi sistem şi deci cu întregul sistem. La o privire atentă, se vede că această funcţie e o noţiune complexă...''[37].

Observaţiile de mai sus nu sînt chemate să minimalizeze valoarea descoperirii fundamentale a lui Propp în domeniul funcţiei, ci sînt menite să încerce o îmbogăţire a viziunii iniţiale a funcţiei narative, faţă de care Propp a procedat cu ireproşabilă consecvenţă, menţinîndu-se voit în hotarele unui singur nivel. Rămîne covîrşitor meritul, incontestabil inovator, al lui V.I. Propp de a fi văzut în funcţie prima şi cea mai importantă verigă pentru desluşirea firelor compoziţiei narative. După vigoarea demonstraţiei iniţiale, strict limitate, a lui Propp, la nivelul funcţiilor, care-şi păstrează o neştirbită contribuţie teoretică şi metodologică, îmbogăţirea acestei viziuni unilaterale e reclamată însă de concepţia evoluată actuală a complexităţii structurii, pe care Propp nu a contestat-o nicăieri [38], ci a privit-o doar prin prisma operaţiei metodice a unui perfect biolog şi lucid chirurg. S-ar putea spune că tocmai aportul viziunii originale, a lui Propp, strict limitate la nivelul acţiunii, face posibil demersul pentru abordarea, asemănătoare şi progresivă, şi a altor nivele ale compoziţiei naraţiunii.

După ce, într-o lucrare anterioară [39], am analizat nivelul funcţional al eposului eroic românesc, cu unele referiri, din treacăt, în privinţa nivelului actanţial, cercetarea corespunzătoare a nivelului actanţial se impune de la sine, în spiritul celor arătate mai sus.

---

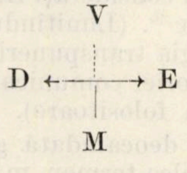
[36] Cf. Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 24.

[37] Cf. [idem] *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par..., Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 123.

[38] Este de remarcat că V. I. Propp foloseşte foarte frecvent în ,,Morfologia'' sa, din 1928, termenul *structură* (cf. *op. cit.*, p. 4, 9, 11, 17, 102, 104, 118), iar în răspunsul polemic la observaţiile critice ale lui Cl. Lévi-Strauss adoptă şi termenul *model* (cf. Vl. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, p. 219).

[39] Cf. Al. I. Amzulescu, *Modelul funcţional al eposului eroic românesc*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', an. 16 (1971), nr. 3.

Reducînd mulţimea şi varietatea fenomenologică a personajelor eposului eroic la sinteza lor actanţială, obţinem următoarea schemă de maximă concentrare a nivelului actanţial :



în care D = Duşmanul, E = Eroul, M = Mediatorul, V = Victima.

Discursul narativ al eposului eroic fiind, în esenţa sa, un mesaj al ostilităţii, evoluţia tensiunii conflictuale a celor doi parteneri principali (Duşmanul şi Eroul) reprezintă relaţia opozitivă fundamentală pe care se clădeşte întreaga distribuţie a reţelei actanţiale.

Din aceasta derivă următoarele observaţii :

1. Ambele posibilităţi de declanşare a conflictului sînt utilizate :

a) Duşmanul are iniţiativa, în structurile cu exordiul funcţional în A (prejudicierea) = D → E.

b) Eroul — în structurile care se dezvoltă din începutul A′ (lipsa) = E → D.

2. Duşmanul şi Eroul care-i stă împotrivă fiind cei doi termeni *sine qua non* ai principalei opoziţii din nivelul actanţial, ei nu pot lipsi din nici o structură.

3. Cele mai simple structuri ale eposului eroic se limitează la dezvoltarea şi evoluţia acestei unice opoziţii (ex. : Dălea-Dămian şi Sîla-Samodiva, Fata de frînc şi Nicola-Nicolcea, Toma Alimoş şi Manea).

4. Valoarea artistică incontestabilă a exemplelor citate (îndeosebi *Toma Alimoş*) e o dovadă că nu complexitatea reţelei actanţiale (prin numărul sporit al personajelor) asigură ,,frumuseţea'' eposului eroic, ci mai curînd tendinţa spre economicitatea distribuţiei actanţiale, a cărei expresie de maximă concentrare se află cuprinsă în însăşi opoziţia (esenţială şi minimală) D ↔ E. (Aceasta nu înseamnă că structurile actanţiale complexe ar putea fi socotite *de plano* mai puţin ,,frumoase''. Sublinierea valorii artistice a structurilor de maximă simplitate are *numai* menirea de a releva posibilitatea maximei concentrări ,,poematice'', astfel operante şi la nivelul actanţial al eposului eroic).

Dacă atacul şi apărarea (ofensiva şi defensiva) reprezintă principalele forme de exprimare narativă ale ,,codului'' propriu acestui mesaj — ca mesaj al ostilităţii —, una din formele specifice de manifestare ale aceluiaşi cod este, în chip firesc, şi ocolirea şi învăluirea (înşelarea şi derutarea) adversarului. Agresorul îşi ascunde adesea intenţia duşmănoasă de care este animat, în timp ce al doilea partener, la rîndul său, se străduieşte să ocolească primirea loviturii directe, să se ferească şi să se ascundă din calea adversarului. Căutarea reciprocă, tenace şi înverşunată, se conjugă astfel în mod necesar cu tendinţa de evitare, sistematică şi alternativă, în egală măsură proprie celor doi adversari.

Din aceasta se naşte necesitatea apariţiei actantului Mediator, expresie personificată a funcţiei ,,mijlocirii'' (care ocupă un rol atît de însemnat în cadrul reţelei funcţionale). Mediatorul îndeplineşte oarecum, în planul actanţial, rolul canalului de legătură, de contact şi de ,,control fatic'' (dar şi de ,,bruiere'' şi de întrerupere a contactului) între cei doi principali parteneri, care pot fi consideraţi rînd pe rînd Emiţător şi Receptor în evoluţia mesajului eroic [40]. (Limitîndu-ne aici, nu vom forţa, mai mult decît este necesar, analogia transpunerii nivelului actanţial al eposului în termenii ,,clasici'' ai teoriei comunicaţiei. Evocarea acestui paralelism analogic apare totuşi ca folositoare).

Mediatorul — ca actant deocamdată generalizat şi încă nediferenţiat — este aşadar cel de al treilea termen, mai mult sau mai puţin necesar, dar adeseori existent, în reţeaua distribuţională a nivelului actanţial.

Izomorfismul funciar al celor două planuri (funcţional şi actanţial) devine operant pentru distincţia, nuanţarea şi plasarea în reţea a actantului Mediator ca M_1, M_2, M_3, corespunzător celor trei momente succesive ale nivelului funcţional (m_1, m_2, m_3). Ca şi în cazul delimitării şi definirii funcţiilor, şi pentru definirea relaţională a actantului Mediator vom ţine consecvent seama de opoziţia şi succesiunea în care acesta se înscrie ,,după principiul definirii funcţiilor în raport cu *consecinţele* lor [sublinierea lui V.I. Propp]''[41]. Faţă de cele arătate la definirea momentelor funcţionale m_1, m_2, m_3, rezultă că M_1 este actantul care ,,mijloceşte'' înfăptuirea prejudicierii (ex. Bădiuleasa); M_2 — favorizează desfăşurarea contraacţiunii (muma Corbei); M_3 — participă *efectiv* (ca Ajutor / Trădător) la momentele decisive (lupta şi victoria) din secvenţa confruntării (fratele Nicolcea, ajutorul Badiului; vătaf Vioară, salvatorul lui Antofiţă; bătrînul Novac, ajutorul lui Ioviţă; Vidra, trădătoarea lui Cătănuţă).

Este de reţinut că pentru diferenţierea şi definirea celor trei ipostaze ale actantului Mediator trebuie urmărite atît relaţiile succesive şi reciproc opozitive dintre M_1, M_2, M_3, cît şi relaţiile de contiguitate ale lui M (în fiecare din ipostazele sale) cu principalii actanţi, Duşmanul şi Eroul, Mediatorul aflîndu-se în permanenţă în opoziţie cu unul dintre aceştia, favorizîndu-l pe unul în dauna celuilalt.

Pe de altă parte, se verifică şi în eposul eroic remarca lui V.I. Propp că ,,eroul izbuteşte să învingă de multe ori fără nici un fel de ajutoare. Am putea considera acest tip de erou drept propriul său ajutor... Se întîmplă, dimpotrivă, ca ajutorul să îndeplinească uneori funcţii ce sînt specifice eroului''[42]. Dălea-Dămian este tipul eroului de sine stătător. M_3 (Ajutorul salvator) colaborează de obicei cu eroul în încleştarea luptei şi obţinerea victoriei (fratele Nicolcea, ajutorul Badiului; Mircea ciobănaşul, ajutorul salvator în *Scorpia*); acelaşi M_3 preia însă uneori *în întregime* asupra sa sarcina luptei şi a victoriei (voinicul Iortoman în *Şarpele*; vătaf Vioară în unele variante de *Vidros*; bătrînul Novac în *Fata Cadiului*; nunul mare în *Letinul bogat*).

---

[40] Cf. R. Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în volumul *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1964, p. 88.

[41] Cf. V. I. Propp, *op. cit.*, p. 67.

[42] Cf. *ibidem.*, p. 84.

Este de asemenea de remarcat că rolul calului ca ,,ajutor năzdrăvan''[43] face ca, în unele structuri de maximă simplitate, calul să capete de fapt valoarea actanţială de M_3 (*Toma Alimoş*). Calul voinicului este de asemenea un M_2, în *Mihu copilul*, şi M_3, în *Corbea*.

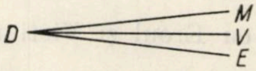
Cel de al patrulea element actanţial V (Victima) prilejuieşte următoarele observaţii :

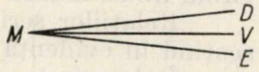
1. Se conturează *numai* uneori drept personaj aparte (ca terţiu între Duşman şi Erou) — ex. *Kira-Kiralina*. În acest caz, el constituie obiectul competiţiei şi sursa conflictului celor doi actanţi fundamentali (Duşmanul şi Eroul).

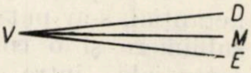
2. Chiar şi în cazurile cînd V se actualizează ca personaj concret, acesta rămîne un element actanţial secundar, adeseori cu rol de pură figuraţie (sora lui Doicin; sora celor trei fraţi în luptă cu nouă zmei), de aceea şi este plasat pe axa intermediară ce se întretaie cu axa opozitivă esenţială, ai cărei cei doi poli sînt totdeauna Duşmanul şi Eroul.

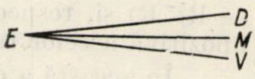
S-ar putea spune chiar că tendinţa de subliniere şi de proiectare în prim plan a acestui actant constituie unul din simptomele trecerii (treptate) de la modelul eposului eroic spre ,,balada'' dramelor senzaţionale şi familiale (*Ilincuţa Şandrului*). O importanţă deosebită capătă în această privinţă finalul cîntecului narativ : prejudicierea pedepsită în secvenţa remedierii asigură apartenenţa cîntecului la categoria eposului eroic (*Kira-Kiralina*, *Trei fraţi şi nouă zmei*, *Scorpia*) ; perpetuarea martiriului Victimei denotă trecerea şi apartenenţa cîntecului narativ la categoria baladei senzaţionale şi familiale (*Ilincuţa Şandrului*).

3. În numeroase cazuri, Victima, nefiind un terţiu actanţial ca atare, constituie mai curînd o stare actanţială *de trecere*. Atît Eroul, cît şi Duşmanul ,,trec'' pe rînd prin situaţia de Victimă : Eroul-Victimă, în secvenţa prejudicierii — Duşmanul-Victimă, în secvenţa remedierii, reprezintă formula actanţială firească ; nu este însă exclusă răsturnarea acestui echilibru (în ,,eposul încumetării'' — tip *Marcoş-paşa*, unele variante de *Vidros*).







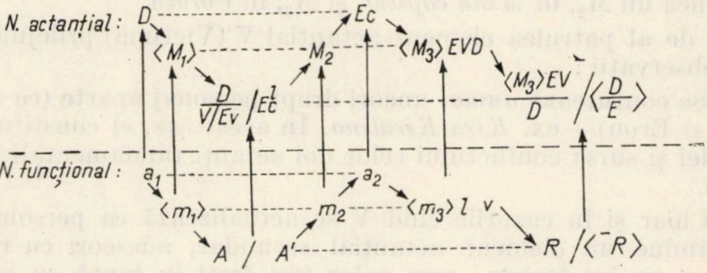


Cu toate că schema actanţială limitată la cele patru elemente ar putea presupune, la prima vedere, prin însăşi această extremă reducţie şi simplificare, sărăcirea arpaentă a posibilităţilor combinatorii proprii nivelului actanţial, trebuie observat că, în ciuda acestei aparenţe, înşelătoare, chiar şi această concentrare oferă de fapt o reţea cu 12 direcţii de legături relaţionale, ce pot fi dezvoltate şi întreţesute în structura nivelului actanţial, dacă considerăm că fiecare dintre cei patru actanţi poate fi privit, în cadrul discursului narativ, în relaţiile sale — posibile —, de ostilitate sau de întovărăşire, cu fiecare dintre ceilalţi trei actanţi, după cum urmează :

---

[43] Cf. *ibid.*, p. 83.

Se conturează, în sinteză, următoarea schemă distribuțională și integrativă a celor două nivele, funcțional și actanțial :



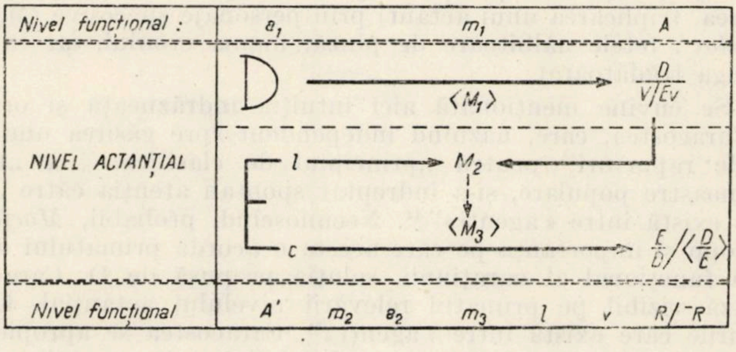
Această schemă cuprinde atît desfășurarea paralelă a relațiilor distribuționale (succesiunea și opozițiile din fiecare nivel), cît și relațiile integrative (rezultînd din corelarea celor două nivele). Nivelul funcțional e alcătuit din : a_1 (acțiunea incipientă a Dușmanului) — m_1 (mijlocirea care favorizează acțiunea Dușmanului) — A (prejudicierea) / A′ (lipsa) — m_2 (comunicarea prejudicierii / lipsei) — a_2 (contraacțiunea) — m_3 (ajutorința salvatoare / trădarea) — 1 v (lupta, victoria) — R/$^{-}$R(remedierea / non-remedierea). În nivelul actanțial se înscriu :D (Dușmanul) — M_1 (Mediatorul$_1$) — $\frac{D}{V/Ev}$ (Victima [sau Eroul-victimă sub cotropirea Dușmanului) / E_c^l (Eroul ,,lipsit'' devenind Erou ,,căutător'') — M_2 (Mediatorul$_2$, care ,,comunică'' Eroului situația Victimei sau căruia Eroul ,,lipsit'' îi ,,comunică'' lipsa și dorința de împlinire a ei) — Ec (Eroul-căutător) — M_3 (Mediatorul$_3$, ca Ajutor salvator / Trădător în cadrul confruntării Eroului cu Dușmanul) — $\frac{M_3\,EV}{D}$ (Ajutorul salvator, singur sau împreună cu Eroul și Victima, biruie pe Dușman) sau $\frac{D}{E}$ (Dușmanul biruie pe Eroul ,,încumetării'', în lipsa ajutorului salvator).

Relațiilor seriei funcționale le corespund relațiile seriei actanțiale, scoțînd în evidență izomorfismul celor două nivele.

Îndreptîndu-ne cu precădere atenția spre desfășurarea nivelului actanțial, s-ar putea imagina o schemă, tot atît de sugestivă, care oferă o subliniere și o concentrare mai pregnantă a opozițiilor funcționale și actanțiale, între prejudiciere / lipsă — remediere / non-remediere (A/A′ — R/$^{-}$R) și, respectiv, între Dușman și Erou (D — E), ca și în evoluția opozitivă a celor trei Mediatori (M_1, M_2, M_3) :

În această a doua schemă, deasupra liniei punctate se află desfășurarea inițială a structurilor bazate pe prejudiciere. Direcția de desfășurare este, în plan funcțional, de la ,,acțiunea incipientă'' a Dușmanului către înfăptuirea prejudicierii ($a_1 > A$) ; în plan actanțial, de la D către $\frac{D}{V/Ev}$. Pe parcursul acestei secvențe poate apărea, dar și poate lipsi, intervenția Mediatorului$_1$, care facilitează Dușmanului înfăptuirea prejudicierii.

Momentului funcțional A (prejudicierea) îi corespund, în plan actanțial, două posibilități : obiectul prejudicierii poate fi o Victimă (spre ex. *Kira-Kiralina*), sau însuși Eroul-victimă (*Corbea*). S-ar putea spune că Ev este de fapt Victima care se dovedește animată de voința propriei contraacțiuni eliberatoare. În ambele cazuri, în continuare direcția de desfășurare se răstoarnă, de la Victimă și Eroul-victimă către Dușman (sub linia punctată). Este necesară apariția celui de al doilea Mediator (mama Kirei ,,comunică'' lui Din și Constantin răpirea Kirei, sau Eroul-victimă ,,comunică'' nenorocirea sa și face din M_2 agentul contraacțiunii sale : Bădiuleasa va trebui să cheme în sprijin Ajutorul salvator ; mama Corbei mijlocește aducerea calului salvator).



În structurile funcționale care încep cu A' (lipsa), Eroul ,,lipsit'' (Antofiță, Ioviță) ,,comunică'' de asemenea Mediatorului$_2$ (lui vătaf Vioară ; bătrînului Novac) lipsa care îl chinuie și manifestă dorința de împlinire a acesteia. Desfășurarea e, în acest caz, îndreptată de la Eroul-lipsit (E^1), care devine Erou-căutător (E_c), către Dușman. M_2 sfătuiește și ,,înzestrează'' pe Erou cu cele necesare (calul, armele, vasele de pescuit și ceata de pescari). Contraacțiunea (a_2) pune în primejdie viața Eroului-căutător. Dacă Mediatorul$_3$ (Ajutorul salvator) se ivește, succesul e asigurat : Eroul ajutat (*Badiu*, *Corbea*) sau Ajutorul salvator, el singur, biruie pe Dușman în secvența remedierii $\left(\frac{E}{D}\right)$; dacă M_3 nu apare, Dușmanul biruie el pe Erou$\left(\frac{D}{E}\right)$ (non-remedierea : *Gerul*, *Vidros*).

Două ultime observații privitoare, în genere, la nivelul actanțial :

1. În timp ce opoziția, ireductibilă, dintre Dușman și Erou impune ca acești doi actanți să fie totdeauna concretizați în personaje diferite, personificarea actantului M îngăduie ca același personaj să poată fi M_1 și

M_2 (ex. Bădiuleasa) sau M_2 şi M_3 — Ajutor (vătaf Vioară, bătrînul Novac), ori M_2 şi M_3 — Trădător (Vidra faţă de Cătănuţă). Efectul acestei economii distribuţionale este o creştere implicită a potenţialului concentrării dramatice; deşi varietatea funcţional-necesară rămîne aceeaşi, ea se rezolvă prin utilizarea unui număr restrîns de personaje ca atare.

Pe de altă parte, observaţiile prilejuite de aplicarea conceptelor de structură *saturată* / *catalectică* / *expansivă* îşi găsesc reflectarea şi în nivelul actanţial, în ce priveşte posibilitatea absenţei unor elemente actanţiale (îndeosebi $<M_1>$ şi $<M_3>$) sau posibilitatea ,,expansiunii'' (duplicarea, triplicarea unui actant) prin personaje succesive (M_1 triplicat în *Tanislav*: fetele nălbitoare de pînză, mama eroului, iar în cele din urmă sluga trădătoare).

2. Se cuvine menţionată aici intuiţia îndrăzneaţă şi originală a lui D. Caracostea, care, năzuind independent spre găsirea unui ,,sistem unitar de raporturi'' pentru ,,principiul de clasificare'' a ,,tipurilor'' baladei noastre populare, şi-a îndreptat spontan atenţia către ,,raporturile care există între «agenţi»''[44]. Necunoscînd, probabil, *Morfologia* lui V. I. Propp şi importanţa pe care acesta o acordă primatului observării nivelului funcţional al naraţiunii, soluţia propusă de D. Caracostea se întemeiază vizibil pe primatul relevării nivelului actanţial. Observînd ,,raporturile care există între «agenţi»'', Caracostea se apropie de fapt de descoperirea funcţionalităţii pe o cale ocolită, prin generalizarea personajelor — ,,agenţi''. Funcţionalitatea implicită a ,,agenţilor'' lui D. Caracostea presupune, negreşit, cel de al doilea nivel de abstractizare a personajelor (privite ca participanţi). Foarte semnificativ, D. Caracostea reţine însă şi ,,situaţia pe care o ocupă în cadrul grupurilor sociale''[45] agenţii săi, prin calitatea raporturilor familiale, sociale şi profesionale care îi leagă. Corelarea ,,raporturilor care există între «agenţi» '' (personajele privite ca participanţi la acţiune) cu ,,situaţia pe care [agenţii] o ocupă în cadrul grupurilor sociale'' e o idee fecundă, care deschide o perspectivă bogată în consecinţe. Din suprapunerea relaţiilor funcţionale, privite ca atribuţii logic necesare respectivilor actanţi, peste relaţiile familiale proprii fenomenologiei personajelor utilizate în concretizarea reţelei actanţiale, rezultă adesea o seamă de opoziţii suplimentare cu efect de ,,aşteptare frustrată'', sporind şi colorînd într-o mare diversitate înlănţuirea purelor relaţii abstracte, actanţiale şi funcţionale. Funcţionalitatea Mediatorilor, spre pildă, intrînd în contradicţie cu calitatea relaţiilor familiale şi sociale care îi leagă — sau ar trebui să-i lege — de Erou, prin relaţii prieteneşti şi constructive (mama, soţia sau sluga — trădători), dezvoltă un evident spor dramatic şi conflictual (vezi *Marcu Viteazul*, *Badiu*, *Tanislav*, *Ghiţă Cătănuţă*). De altfel, aceasta constituie o punte de legătură şi de trecere treptată de la eposul eroic spre dramele senzaţionale, proprii domeniului baladei familiale. Cu cît acest contrast conflictual, al ,,raporturilor care există între «agenţi»'' în contradicţie cu ,,situaţia pe care [agenţii] o ocupă în cadrul grupurilor sociale'', devine mai pregnant subliniat şi accentuat *ca dramă familială*, cu atît ne îndepărtăm de struc-

---

[44] Cf. D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, II, p. 384.

[45] Cf. *ibid.*

tura actanţială a eposului eroic, gravitînd spre structura baladei. (Din punctul de vedere al nivelului actanţial, *Soarele şi luna*, spre exemplu, nu poate aparţine eposului eroic deoarece însăşi opoziţia fundamentală a protagoniştilor din structura respectivă e vădit subordonată contradicţiei — puternic reliefate — a relaţiilor familiale, frăţeşti, dintre ,,adversari''. Preponderentă e, negreşit, în această structură narativă, drama familială a incestului, proprie structurii baladei. De altfel, şi în plan funcţional această structură se îndepărtează de modelul eposului eroic, succesiunea *necesară* între prejudiciere/lipsă — confruntare — remediere, proprie eposului eroic, desfăşurîndu-se în acest caz sub alte coordonate.)

Cercetarea modelului funcţional şi actanţial constituie baza studiului structural al eposului eroic. E necesară, în continuare, analiza corespunzătoare, progresivă, a altor nivele.

LE MODÈLE ACTANTIEL DE LA POÉSIE ÉPIQUE HÉROÏQUE ROUMAINE

Après avoir esquissé (dans le numéro précédent de la « Revista de etnografie şi folclor ») le modèle fonctionnel, c'est le niveau actantiel de la poésie héroïque qui constitue l'objet de cette recherche.

L'étude commence par l'analyse critique du concept de *fonction* dans la *Morphologie* de V. I. Propp. L'insistance, délibérée et déclarée, de Propp sur l'aspect relationnel des « faits » considérés comme « éléments primaires », « constants et répétables » de l'*action* narrative, met en ombre l'attention accordée aux personnages. En effet, V. I. Propp souligne que « la définition ne doit nullement tenir compte du personnage qui accomplit la fonction ».

Une évidente contradiction apparaît, quand même, entre l'affirmation que « les fonctions sont très peu nombreuses, les personnages — très nombreux » et l'affirmation que « l'on pourrait nommer contes de fées les contes relevant un schéma à sept personnages ». Si V. I. Propp identifie 31 fonctions, tandis que le nombre des personnages se réduit à sept, c'est sans doute parce que « les personnages sont également répétables comme les fonctions ». La contradiction de V. I. Propp est la conséquence de l'évidente inégalité du degré de généralité et d'abstraction dans la perspective sous laquelle V. I. Propp présente la corrélation entre fonction et personnage. La série des fonctions (méfait, contre-action, réparation, etc.) est obtenue par la réduction des variantes (l'abstraction des actions concrètes) ; une semblable réduction des différents personnages — considérés comme participants aux actions — est possible et nécessaire pour obtenir les *quelques* « actants » (Malfaiteur, Victime, Médiateur, Héros). V. I. Propp utilise « le personnage » en opérant, quand même, avec les actants (deuxième niveau d'abstraction). Pour mieux préciser les termes, la juste corrélation réclame donc d'affirmer la liaison entre Fonction et Actant (le même degré d'abstraction) et non pas entre fonction et personnage.

La fonction est une notion bi-relationnelle. Une première « valence », horizontale, relie la Fonction (concrétisée comme « moment » de l'action) avec sa conséquence (son opposé) — dans le niveau fonctionnel; une

deuxième « valence », verticale, relie la Fonction avec l'Actant, qui doit être également inscrit, à son tour, dans son propre plan relationnel — le niveau actantiel, selon le schéma

$$\begin{tikzcd}
\textit{niveau actantiel :} & \mathrm{p(A)} \arrow[r] & /\, p(\mathrm{A})\, / \\
\textit{niveau fonctionnel :} & \mathrm{m(F)} \arrow[u] \arrow[r] & /\, m(\mathrm{F})\, /
\end{tikzcd}$$

(m = « moments » de l'action ; F = Fonctions ; *p* = personnages ; A = Actants).

Une première conséquence : l'isomorphisme des deux niveaux (fonctionnel et actantiel). La deuxième conséquence : chacun de ces deux niveaux nécessaires de description structurale est à la fois distributionnel et intégratif.

En réduisant la variété des personnages pour obtenier les actants de la poésie épique héroïque, on obtient le schéma actantiel

$$\begin{tikzcd}
& \mathrm{V} \arrow[dd, dash] & \\
\mathrm{E} \arrow[rr, leftrightarrow] & & \mathrm{H} \\
& \mathrm{M} &
\end{tikzcd}$$

(E = Ennemi ; H = Héros ; M = Médiateur ; V = Victime).

Le niveau actantiel est bâti sur l'opposition fondamentale et irréductible (double implication) des principaux adversaires : l'Ennemi et le Héros, actants qui ne peuvent jamais manquer. (Selon la théorie des communications, ils sont l'Émissaire et le Récepteur du message héroïque — message foncièrement hostile. Le Médiateur est l'actant secondaire, moyennant le contact — parfois interrompu — entre les principaux partenaires). La Victime est parfois le quatrième actant — objet de la dispute et source de l'hostilité des adversaires ; parfois, seulement « état de transition » (chacun des adversaires subit à son tour l'état de Victime).

En dépit de l'apparent appauvrissement du schématisme actantiel, le chant héroïque peut développer un réseau à douze « valences », qui constituent l'ensemble des liaisons possibles de chaque actant considéré dans ses relations avec la autres.

La partie finale de l'étude relève le parallélisme des relations (oppositions) distributionnelles et intégratoires du niveau actantiel par rapport au niveau fonctionnel.

AUTENTICITATEA SPIRITULUI FOLCLORIC ÎN CREAȚIA LUI THEODOR ROGALSKI

CARMEN PETRA-BASACOPOL

Mă străduiesc să înlătur ceața uitării care mi-a învolburat mintea în decursul timpului, estompînd figura lui Theodor Rogalski, și-mi apare imaginea hotărîtă a chipului său, brăzdată înainte de vreme, cu privirea blîndă dar pătrunzătoare, întrezărind mereu ceva dincolo de datele palpabile ale realității, cu fruntea largă dominatoare și zîmbetul ușor schițat în colțul buzelor, uneori atins de o undă de tristețe, rezultat al unui exces de luciditate.

Personalitate complexă, strălucit profesor de orchestrație, cu dăruirea specifică marilor pedagogi, eminent orchestrator, pianist și dirijor de o vastă pregătire și sobrietate, Rogalski a înscris în constelația școlii românești de compoziție o serie de lucrări, reduse ca număr, dar extrem de valoroase prin vibrația autentic românească de care sînt străbătute, adăugînd o făclie importantă în consolidarea școlii post-enesciene, alături de Paul Constantinescu, Jora, Negrea, Drăgoi, Toduță și alții.

Creația lui Rogalski este înrădăcinată în pămîntul autohton, este pătrunsă de lacrima și rîsul țăranului român. Ea valorifică într-o nobilă tălmăcire melosul modal al cîntecului nostru popular, ritmurile vii ale jocurilor noastre, unduirile libere ale doinelor și baladelor, obiceiurile și ritualele vechi, adesea în dimensiunile paradoxale ale tragicului și grotescului.

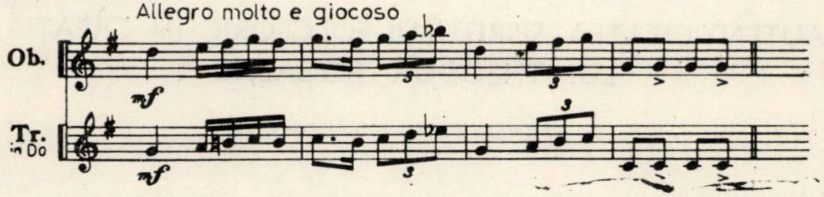
În creația lui Rogalski distingem unele lucrări valoroase care se înscriu pe linia muzicii franceze, cum ar fi ,,Cvartetul de coarde în Fa major'', deosebită pagină a literaturii de cvartet, ,,Fresca antică'' și altele, dar tipice pentru concepția sa creatoare rămân izbucurile autohtone, chiar atunci cînd formele construcției sînt mai concise, iar materialul tematic rămîne în stare expozitivă, arhaică, cum ar fi cazul ,,Suitei pentru vioară și pian''.

Deși scrise aproximativ în perioada ,,Cvartetului'' (1926), cele ,,Două dansuri românești pentru suflători, baterie și pian la patru mîini'' își crează filonul tematic dintr-o ,,sîrbă'' și un ,,brîu'', prezentate în ambianța naturală de țambal ingenios realizată de cele două piane. Un umor fin, uneori cu o ușoară tentă ironică, fără denaturări spre grotesc, ci mai

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 283–287, București, 1971

degrabă spre un optimism robust aproape de glumă, ne duce cu gîndul la una din caracteristicile de bază ale spiritului românesc. Compozitorul păstrează nealterat caracterul modal originar al temelor (majorul cu treapta a patra ridicată şi modul doric cu treapta a patra ridicată, ceea ce dă o notă de orientalism prin crearea secundei mărite în primul dans, şi modul doric cu treapta a şaptea ridicată), o armonie simplă, adecvată, o polifonie discretă, cromatică şi introduce procedee care se întîlnesc frecvent în aranjamentele populare, cum ar fi mersul paralel de cvinte :

(Dansul nr. 2)

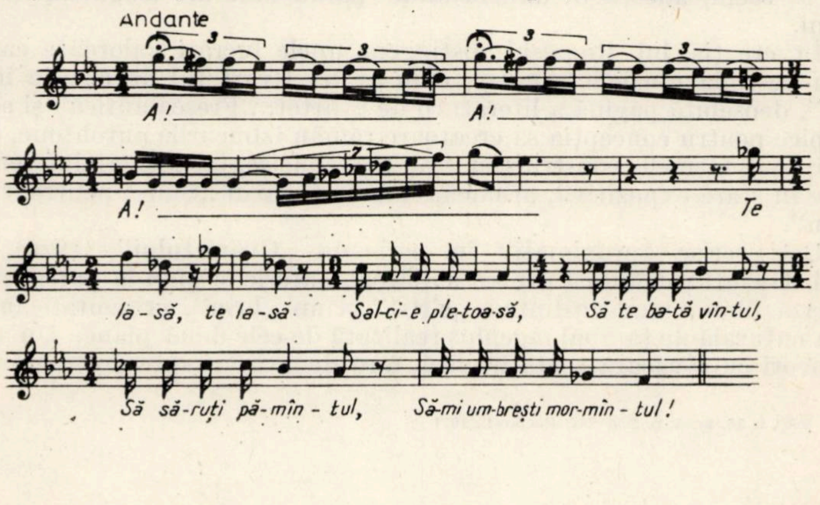


Accentele ritmice bine marcate, împreună cu reluarea strînsă a frînturilor de temă la diferite instrumente, creează o pulsaţie dinamică, ce cunoaşte momente exuberante de creşteri, variatele posibilităţi de expresie a instrumentelor folosite cu dibăcie atît solistic cît şi în ansamblul sonor colorînd viu tabelul jocurilor noastre pline de vervă.

Tot în aceeaşi perioadă Theodor Rogalski scrie ,,Trei cîntece pentru voce şi pian'' ulterior orchestrate : ,,Hora Ciciului'', ,,Salcia'' şi ,,Lăzărelul'', admirabile miniaturi vocale izvorîte tot din albia melosului popular, dar transfigurate de sensibilitatea artistului, dintre care pentru frumuseţea inegalabilă a muzicii şi textului distingem ,,Salcia'' :

,,Te lasă, te lasă,
Salcie pletoasă,
Să te bată vîntul,
Să săruţi pămîntul,
Să-mi umbreşti mormîntul !''

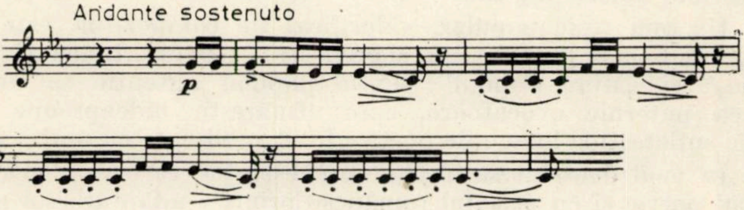
Textul, o stranie previziune a morţii sale timpurii, se contopeşte cu linia descendentă a unui bocet stilizat, în culoarea unui mod cromatizat cu nuanţe orientale, în cadrul unei scriituri simple, transparente :



Cu o ascuţită viziune realistă, tinzînd spre satiră prin „Două schiţe simfonice": „Înmormîntare la Pătrunjel" şi „Paparudele" (1929), compozitorul ne introduce în lumea lugubră a mahalalei bucureştene de altă dată, în care obiceiurile noi orăşeneşti, îmbinate artificial cu tradiţiile arhaice, produc grotescul situaţiilor.

Tragic şi comic în acelaşi timp, „Înmormîntare la Pătrunjel" ne dezvăluie aspectul unei procesiuni de înmormîntare cvasiorăşenească, ce devine ridicolă în peisajul plin de praf şi de mizerie, cu caldarîmul plin de pietre al mahalalei, cu lamentaţiile plătite ale bocitoarelor. Cu rafinament descriptiv şi o paletă coloristică nuanţată, compozitorul sugerează plastic acest tablou prin ritmul monoton funebru al tobei, la care se adaugă şi basul ostinat al timpanelor, pe fundalul tremolo-urilor de secundă mică a viorilor cu surdină suprapunîndu-se melopeea tărăgănată a cortegiului mortuar macabru.

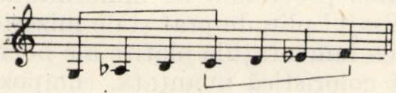
Această temă cu un conţinut evident de bocet, glissando-urile cuprinse în structura sa ca şi repetarea insistentă a notei finale augmentînd acest caracter, este expusă întîi în sonoritatea nazală a cornului englez, apoi la oboi şi în al treilea rînd într-un canon între flauţi şi oboi cu clarineţi şi corni:



Un motiv „b" alcătuit dintr-o cromatică descendentă şi un interval de cvartă descendentă evocă mersul greoi al convoiului copleşit de tristeţe, completînd materialul tematic iniţial în sensul unui epilog.

Creşterea dinamică a apropierii convoiului se realizează prin cele trei expuneri ale lamento-ului în instrumentaţii din ce în ce mai compacte, însă fără nici o modificare tematică, repetiţie obsedantă care atinge paroxismul prin izbucnirea unui marş funebru de fanfară caricaturizat, care aminteşte de motivul „b" amplificat şi modificat ritmic. Acest concis citat de fanfară, inclus într-un moment culminant, creează o pagină de puternică tensiune dramatică, cu atît mai mult cu cît culminaţia nu este realizată numai prin participarea întregii orchestre într-un ff sonor, ci şi prin poliritmia alămurilor şi a pianului, prin suprapuneri tonale (mi bemol major cu treapta a 4-a ridicată peste acorduri paralele şi basul ostinat do-sol) şi intrări imitative strînse. Îndepărtarea convoiului corespunde cu descreşterea sonorităţii şi revenirea bocetului, din care la sfîrşit auzim numai frînturi.

După sumbra înmormîntare urmează grotescul dans „Paparudele" (Vivace non troppo), care ne transpune în ritualul primitiv al „paparudelor" ce invocă ploaia, obicei păstrat în mahalalele bucureştene de odinioară, pline de superstiţii. Un dans dezlănţuit ce creşte într-un vîrtej ameţitor se desfăşoară într-o poliritmie sălbatică (ritm binar în măsură de 3 timpi, melodia păstrînd accente ternare). Interesant este modul popular în care se cristalizează tema, un mod de sol cu treapta a doua şi a şasea coborîtă, interpretate astfel prin persistenţa categorică a notei sol ca finală, fiindcă dacă s-ar inversa tetracordurile am avea o tonalitate de do minor :



Cele „Două capricii pentru orchestră" (1932), deşi lipsite de atracţia programatismului „Schiţelor simfonice", formează un Diptic reuşit al unei gîndiri muzicale mature, cu o mai accentuată plasticitate a imaginilor muzicale şi o concepţie orchestrală mai strălucitoare şi complexă.

Al doilea „capriciu" integrează din nou elementul folcloric în ţesătura sa, pe care-l expune fără să-l dezvolte, într-o poliritmie pregnantă inversă aceluia din „Paparudele" (aici fiind vorba de un ritm ternar într-o măsură binară), cu reluări dese în armonii mereu diferite şi în aspecte orchestrale noi cu ingenioase efecte umoristice.

Un gen tipic popular, valorificat de compozitor, este balada. În cele „Trei balade pentru tenor şi orchestră" (1940), „Iancu Jianu", „Toma Alimoş" şi „Mihu Copilul", textul popular autentic se contopeşte cu muzica puternic evocatoare, care urmăreşte îndeaproape naraţiunea, stările sufleteşti şi imaginile poetice fiind subliniate cu multă sensibilitate.

În mod deosebit se impune orchestraţia, care se identifică cu conţinutul poetic şi cu peisajul românesc printr-o adaptare sui generis, cum ar fi suprafeţele de „ţiitură" care însoţesc momentele epice, cornul care pe un fond discret al instrumentelor de coarde sugerează efectul de bucium sau cîntarea viorilor şi a violelor „ca pe o cobză, cu pană de mandolină".

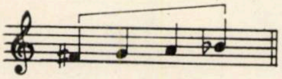
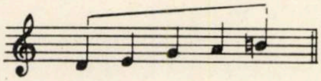
O încununare a creaţiei sale reprezintă cele „Trei dansuri româneşti" (1950), care sînt ţesute pe un melos modal, diatonic, într-o scriitură armonică şi ritmică autentică, cu o orchestraţie expresivă.

Primul dans, „Joc din Ardeal", reuneşte 3 teme din regiunea sudică a Transilvaniei (Sibiu), a flăcăilor — energică, cu accente bine marcate, a fetelor — plină de graţie şi învîrtita.

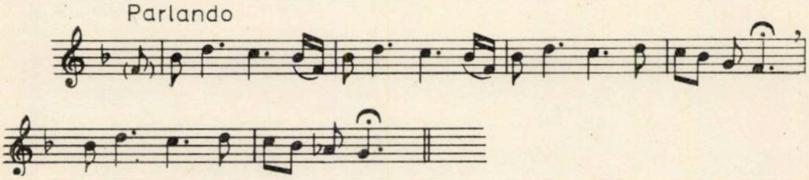
Ultimul dans, un Rondo cu refrenul alcătuit din cunoscuta horă muntenească „Mărţişorul", este plin de vervă şi strălucire, iar între cele două dansuri extreme este ascunsă o perlă rară a literaturii noastre muzicale, aşa-numitul dans „Gaida" (cimpoiul), de origine macedoromână.

Într-o formă tripartită, melodia lentă şi sinuoasă, prezentată la trompetă cu surdină specială pentru a imita sunetul nazal al cimpoiului şi cu acompaniamentul ritmic al celor două tom-tomuri pentru sugerarea instrumentului „dairea", contrastează cu secţiunea mediană, formată din dansul mai mişcat „Singasto", tot din munţii Pindului.

Referindu-ne la prima temă, „Gaida", constatăm că într-un context modal cromatic insistenţa notei mi, care se impune şi ca finală, aduce o linişte, constituind o axă de echilibru a celor două fragmente melodice atît de diferite :

a) un tetracord frigian cu treapta a 4-a coborîtă care aduce o culoare nostalgică şi duioasă :  alături de un fragment melodic pentatonic ; 

Fără să forţez o comparaţie, am găsit totuşi în colecţia de culegeri Bartók o melodie hunedoreană care, într-o accepţiune mai largă bineînţeles, cuprinde cele două caracteristici menţionate pentru melodica macedoneană, şi anume pentatonicul alături de o cadenţă frigică :



În construcţia dansului macedonean insistenţa asupra temei pitoreşti şi crearea unui monument sonor desăvîrşit, prin repetarea ei în cele mai fascinante haine orchestrale, de la pp la ff şi apoi din nou în sonorităţi estompate, ne arată la ce măiestrie a ajuns compozitorul în procesul de fuzionare a substanţei muzicii populare cu modul de exprimare simfonic, a folclorului cu propria sa personalitate, reuşind să integreze caracteristicile spiritului românesc într-o creaţie muzicală de valoare universală.

Cred că viziunea lui Constantin Brăiloiu care recomanda să alcătuim un vocabular muzical românesc „din profilurile melodice, din substratul armonic, din formele ritmice ale cîntecului popular'' s-a concretizat la un înalt nivel artistic în creaţia lui Theodor Rogalski.

L'AUTHENTICITÉ DE L'ESPRIT FOLKLORIQUE DANS LA CRÉATION DE THÉODOR ROGALSKY

Cet ouvrage se propose de mettre en relief le contenu autochtone de la création du Théodor Rogalsky, compositeur qui réussit avec une maîtrise particulière de fusionner la substance de la musique populaire avec la manière d'expression propre à la musique de chambre ou symphonique, intégrant ainsi les caractéristiques de l'esprit roumain dans la création musicale de valeur universelle.

Dans ce sens, des pièces comme « Le saule », « Enterrement à Pătrunjel », « Ballades pour voix et orchestre » ou les « Trois danses roumaines » compteront toujours parmi les trésors de notre littérature musicale.

MĂRTURII ETNOGRAFICE — PUȚIN CUNOSCUTE — ALE UNOR CĂLĂTORI STRĂINI ÎN ȚĂRILE ROMÂNE (SEC. XVII — XVIII)

PAUL SIMIONESCU

Indicaţia metodologică conform căreia documentul istoric — în sensul generos al conceptului — (fie că ne referim la documentul arheologic sau de cancelarie, fie că ne referim la documentul narativ propriu-zis : cronici, mărturiile unor călători etc.) ar constitui o sursă inepuizabilă de sugestii pentru investigaţia etnografică sau etnologică este receptată astăzi, pe bună dreptate, ca un adevărat truism. Problema în sine are fireşte un cadru mult mai larg, determinat în ultimă analiză de însuşi raportul sau mai bine spus de *corelativitatea* celor două discipline şi preocupări ştiinţifice : generalizarea istoriografică şi formularea integratoare a semnificatelor etnologice. S-au înregistrat — mai cu seamă în ultimele două decenii — puncte teoretice de reper deosebit de interesante în abordarea unei astfel de probleme, a cărei complexitate necesită o temeinică analiză nu numai din perspectiva conceptelor fundamentale pe care le vehiculează fiecare disciplină în parte, ci mai cu seamă din acea problematică strict teoretică, explicativă, de ordin filozofic, absolut necesară desprinderii unor semnificaţii şi sensuri mai adînci[1].

---

[1] În această ordine de idei, am remarca în mod exemplificativ — pentru înţelegerea unor aspecte ale problemei enunţate : *Ethnologie générale.* Volume publié sous la direction de Jean Poirier, Paris, 1968, cu deosebire p. 1433—1464 (Encyclopédie de la Pléiade) ; Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1957 (cu precădere capitolul introductiv, privind direct raportul dintre cercetarea istorică și investigația etnologică) ; textul acestui capitol a fost publicat inițial în „Revue de méthaphysique et morale", 54 (1949), nr. 3—4, p. 363—391 ; se poate urmări din acest punct de vedere și studiul lui Jean Pouillon publicat în încheierea volumului semnat de Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, [Paris], Editions Gonthier, 1961, 130 p., precum și Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi* [Traducere], București, Edit. științifică, 1970, 471 p. (mai cu seamă capitolul : *Istorie și dialectică*) ; *L'histoire et ses méthodes.* Volume publié sous la direction de Charles Samaran, Paris, 1961, XV + 1771 p. (Encyclopédie de la Pléiade) ; Edward Hallett Car, *What is history*, London, Macmillan, 1962, 155 p. ; Léon-E. Halkin, *Initiation à la critique historique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, 219 p. (Cahiers des annales, 6) ; Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, 314 p. ; din studiile românești amintim — deși textul este concentrat în jurul unor teme izolat specifice — Henri H. Stahl și Ion Donat, *Etnografie și istorie*, în „Revista de etnografie și folclor", an. XI (1966), nr. 1, p. 3-12.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 289—299, Bucureşti, 1971

Credem că un repertoriu complet al surselor informaţionale determinate din conţinutul documentelor istorice, vizînd realitatea etnografică sau etnologică, ar trebui să constituie o preocupare de primă necesitate pentru depistarea şi înţelegerea fenomenelor sau datelor implicate acestui sector de activitate ştiinţifică. Remarcăm că numai în mod cu totul sporadic — ne referim în exclusivitate la orizontul investigaţiilor româneşti — această analiză atît de edificatoare a fost încercată. Au fost abordate direct sau indirect de pildă unele teme de ordin etnografic din opera lui *Dimitrie Cantemir*[2], din scrierile unor cronicari[3] şi în sfîrşit din opera cu caracter memorial a unor călători[4], veniţi cu cine ştie ce rosturi pe aceste meleaguri, ca : *Franco Sivori*, acel devotat însoţitor al aventurosului domnitor Petru Cercel[5] ; *Pavel din Alep*[6], arhidiaconul patriarhului de Antiohia, Macarie ; sau cărturarul florentin *Anton Maria del Chiaro*[7], sfetnicul lui C-tin Brîncoveanu, Şt. Cantacuzino şi N. Mavrocordat, şi aşa mai departe. După cunoştinţa noastră — în această ordine de idei — nu au fost niciodată explorate la noi, nici măcar într-un repertoriu de consemnare tematică, informaţiile şi implicaţiile etnografice mai absconse, ce e drept, dar totdeauna semnificative, cuprinse în actele sau documentele oficiale elaborate de cancelariile domneşti în cursul secolelor.

Acest aspect al corelativităţii interdisciplinare are, aşa cum e şi firesc, un sens reversibil : de la semnificaţia documentului etnografic la comprehensiunea istoriografică. Este drept că, exceptînd cîteva excelente intuiţii pe care le-a avut de pildă în cadrul investigaţiilor româneşti N. Iorga[8], indicaţii şi cercetări *sistematice* în acest sens lipsesc aproape cu desăvîrşire.

Nu este în intenţia noastră de a releva aici, fie şi într-o formulare introductivă, caracterul complex şi expresiv al acestui raport interdisciplinar.

---

[2] Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist*, în ,,Revista de etnografie şi folclor", an. IX (1964), nr. 1, p. 71-102 ; nr. 2, p. 119-142.

[3] Dan Simonescu, *Aspecte etnografice în cronicile româneşti medievale.* Comunicare la Colocviul ,,Etnologia în ştiinţa contemporană", 17-19 dec. 1969 (volum în curs de apariţie).

[4] Vezi cu deosebire, deşi lucrările în sine urmăresc preponderent aspectele strict istorice ale informaţiilor culese : N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, ediţia a II-a, vol. I-IV, Bucureşti, Edit. Casa şcoalelor, 1928 ; *Călători străini despre ţările române*, vol. I-II, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1968-1970, XLVIII + 586 p. cu ilustr. (vol. I), XXXVIII + 687 p. (vol. II).

[5] Un studiu amănunţit asupra vremurilor lui Petru Cercel şi Franco Sivori, cuprinzînd şi textul notaţiilor sale sub titlul *Memoriale delle cose accorse a me Franco Sivori del Signor Benedetto doppo della mia partenza di Genova l'anno 1581 per andar in Vallachia*, a publicat Ştefan Pascu : *Petru Cercel şi Ţara Românească la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, Cluj—Sibiu, Cartea românească, 1944, 312 p.

[6] *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în ţările române (1653—1658).* [*Însemnările lui Pavel din Alep*], Traducere de Emilia Cioran, Bucureşti, I. V. Socec, 1900, VI + 269 p.

[7] *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia...*, Venezia, 1718. Nuova edizione per cura de N. Iorga..., Bucarest, Vălenii de Munte, 1914, 256 p. + 1 pl.

[8] Vezi mai cu deosebire : *Două concepţii istorice.* Cuvîntare de intrare la Academia Română (17 mai 1911), în ,,Generalităţi cu privire la studiile istorice", ediţia a III-a, Bucureşti, 1944, p. 21—93. Remarcăm din textul amintit mai sus acest fragment deosebit de semnificativ : *,,Se vor urmări aceste culturi în datinele şi însemnările practice şi artistice ale poporului nostru de la ţară, bun şi sigur păstrător al moştenirii celor mai îndepărtaţi strămoşi... În tradiţia satelor, mai ales ale celor ferite de influenţa administrativă a statului român... se vor găsi aceste cunoştinţe prealabile, care vor umplea lacuna considerabilă pe care o lasă în trecutul nostru izvoarele străine ale lumii civilizate".*

Dincolo de liniile mari ale acestui cadru introductiv, remarcăm în rîndurile de mai jos cîteva referinţe sau fragmente de text[9] fie inedite, fie puţin cunoscute, acestea din urmă oricum nesemnalate, după cunoştinţa noastră, în lucrări tematice de ordin etnografic sau etnologic convergente subiectului tratat în documentele respective. Ar fi fost fireşte deosebit de interesant ca aceste texte, ca şi multe altele similare lor, să contureze, în cadrul investigaţiilor tematice abordate în cursul anilor, cel puţin acel fundal diacronic, uneori atît de pitoresc exemplificativ.

Textele la care ne referim mai jos nu ne duc la o schimbare fundamentală a orizontului ideativ pe care ni l-a format sau ni-l formează cercetarea de teren, efectuată cu grija şi meticulozitatea specifică pasiunii de cercetare a datelor concrete. Ele interceptează însă informaţia contemporană şi imprimă acesteia o anumită pecete caracteristică, pe care o conferă întotdeauna documentul istoric ca atare.

Exemplele semnalate de noi — din sfera problemelor de civilizaţie şi cultură tradiţională —, fără să fi fost alese aleatoriu, nu s-au încadrat în suita rîndurilor de faţă decît cu intenţia de a marca mai cu seamă semnificaţia şi utilitatea cunoaşterii unor astfel de documente pentru investigaţia etnografică sau etnologică.

Primul fragment de text asupra căruia ne-am oprit şi care are, credem, o anumită valoare în cercetarea folclorică este cuprins într-unul din manuscrisele păstrate în arhivele asociaţiei ,,De Propaganda fide'' din Budapesta. Manuscrisul inedit redactat în limba latină de clericul franciscan *Blasius Kleiner* în 1763, de aproximativ cinci sute de pagini, cuprinde amănunte de ordin istoric, geografic, economic etc. de o deosebită importanţă pentru cunoaşterea provinciilor Ţării Româneşti, Banatului şi sudului Transilvaniei la acea vreme, amănunte nerelatate într-un mod atît de dezvoltat de nici un alt izvor contemporan.

În capitolul introductiv, intitulat *De Valachia et origine Gentis Valachiae*, unde se fac judicioase consideraţii asupra originii latine a românilor şi a unităţii istorice a celor trei provincii româneşti, *se găseşte prima oară expusă tradiţia legendară a întemeierii oraşului Bucureşti* (de un oarecare păstor Bucur), legendă considerată pînă în vremea noastră, mai mult sau mai puţin, simplă mistificare a istoriografiei romantice din secolul al XIX-lea.

Interesante sînt şi însemnările acelui pastor de prin părţile Pomeraniei — *Conrad Jacob Hiltebrandt* — călător prin provinciile româneşti ca însoţitor al unor demnitari suedezi (Sternbach şi Welling), veniţi cu grijile obişnuite oricăror ambasadori în primul deceniu al celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea (mai exact, 6 iulie 1656 — 4 ianuarie 1657 în Transilvania şi Moldova şi 3—23 mai 1657 în Transilvania şi Ţara Românească). Jurnalul său de călătorie cuprinde multe detalii, unele deosebit de interesante, altele mai mult pitoreşti, privind starea socialpolitică, culturală și religioasă a celor trei țări române, cu unele descrieri amănunțite ale localităților prin care a fost obligat să treacă.

---

[9] Confruntarea traducerii unora dintre fragmentele de text amintite de noi s-a făcut pe baza materialului lucrat la Institutul de istorie ,,N. Iorga'', prin bunăvoinţa lui Paul Cernovodeanu, căruia îi aducem şi pe această cale deplinele noastre mulţumiri. Am considerat util ca acestor texte prezentate în traducere să le dăm cîteodată un înveliş mai literar decît ne-ar fi solicitat o traducere strictă, de cele mai multe ori puţin convingătoare.

Din observațiile lui am reținut două: una privind cîteva indicații asupra portului popular românesc din Transilvania, cea de-a doua referitoare la un obicei tradițional răspîndit la noi, pe care l-a notat pentru pitorescul său, fără nici o indicație suplimentar explicativă.

„În Transilvania, iobagii români au în general același port caracteristic ca și cunoscuții valahi din Moravia... Unii poartă pe cap un fel de căciulă aspră, lungă și păroasă, alții una rotundă de sub care atîrnă plete lungi..., alții poartă un fel de căciulă rotundă și de culoare albastră asemănătoare căciulilor olandeze, alții în sfîrșit au căciulă țuguiată, asemănătoare dervișilor din Pera. Cînd sînt în doliu își lasă părul să crească și umblă descoperiți un an întreg... Vara poartă de obicei numai cămașă, pe care o încing cu sfoară, de care stă atîrnată în partea stîngă o bucată de postav — pe care o numesc glugă — cu care să-și acopere capul cînd plouă. Romàncele torc și țes haine pentru toți ai casei. Romàncele torc din mers, au furca cu caierul înfipte în brîu și torc cu fusul... Cămășile bărbaților atîrnă peste cioareci, sînt scurte și ajung de-abia peste coapse. Cioarecii și ciorapii sînt într-una, încălțămintea e o bucată de piele, pe care o leagă de picior cu sfori lungi și o numesc opinci. Ei poartă cu ei de obicei un țepoi lung de vînătoare... Femeile poartă haine de stofă, țesută de ele... Fetele umblă cu capul gol, iar în față, în jurul frunții și la urechi atîrnă tot felul de monede mici, înșirate pe fire de ață... Cămășile lor sînt cusute cu înflorituri. Nevestele poartă pe cap o legătură mare, împletită dintr-o pînză de bumbac străvezie și pe care pot să o scoată cînd vor"[10].

„Cum am intrat în cvartirul ce ni s-a atribuit [în Moldova] s-a înfățișat acolo [în fața noastră] un fel de joc. Era [închipuit] un cerb, în care se ascundea un om. Un ștrengar dănțui [mai întîi] cu el și mai apoi culcă cerbul la pămînt [trăgînd] cu o săgeată. Cu aceasta s-a terminat jocul, pentru care [cei ce au jucat] au primit ca recompensă bani"[11].

Kölséry Samuel, om de știință maghiar — medic și mineralog — stabilit din 1688 în Transilvania, peregrinează la începutul secolului al XVIII-lea prin Țara Românească (mai exact în 1709 și 1714). În lucrarea sa intitulată atît de sugestiv *Auraria Romano-Dacica*[12], remarcă unele aspecte caracteristice, local diferențiate, de tehnologie populară, privind exploatarea acestei bogății naturale în cele două principate românești. În afara acestui lucru, autorul lucrării se simte obligat să facă o scurtă incursiune istorică în legătură cu exploatarea minieră din Transilvania, începînd fireşte cu epoca romană, redînd cu acest prilej numele românesc al acestor centre, cu o serie de amănunte asupra metodelor de lucru, proprietăţilor curative ale aurului, privilegiilor acordate oraşelor miniere etc.

---

[10] *Conrad Jacob Hiltebrand's Dreifache Schwedische Gesandtschaftsreise nach Sibenbürgen, der Ukraine und Constantinopel (1656—1658)*... herausgegeben und erläutert von Franz Babinger, Leiden, [Hermanstadt], 1937, p. 71—72.

[11] *Ibidem*, p. 83, N. Iorga, în *Istoria românilor prin călători*, vol. I, p. 368, comentează astfel textul: „Ba se notează și obiceiurile populare, ca de pildă « capra », al cărui rost îl aflăm aici [sic !]. În joc cum ni-l descrie suedezul, figura o capră, în care era vîrît un om... Sfîrșind jocul, băiatul trăgea cu o săgeată în capră și astfel hora se sfîrșea... *Se înfățișa deci primitiv o scenă de vînătoare*".

[12] Prima ediție a fost tipărită la Sibiu în 1717; cea de a doua ediție, la care ne-am referit: *Auraria Romano-Dacica, una cum Valachiae Cis-Alutanae subterranae*..., Posonii, Cassoviae, 1780, 10 f. + 295 p. + 16 f. + 1 h.

Fragmentul de text asupra căruia ne-am oprit nu reprezintă numai o semnalare a unei vechi deprinderi de muncă, ci şi o indicaţie — fie ea şi în treacăt — a unui procedeu tehnologic pe care l-am considerat firesc să-l reţinem.

,,« Aurul liber » se culege şi astăzi în Dacia prin spălare. Mîlul, nisipul sau pămîntul nisipos dă la iveală marcasita încărcată de aur. În preajma acelor rîuri unde s-a recunoscut [mai dinainte] că este aur, se ridică un scaun de spălat acest metal preţios. Acest scaun este de fapt o tăblie prelungă, cu un capăt mai ridicat decît celălalt. La noi [în Transilvania] această tăblie este mai scurtă şi mai lată, în timp ce în Ţara Românească este de două ori mai lungă şi împărţită în lăţime de tăieturi făcute de-a curmezişul, cu laturile dinţate de amîndouă părţile. Această tăblie se acoperă cu un ţol miţos sau de cînepă, peste care se toarnă din coşuri şi din cupe cu mîner nisipul aurifer o dată cu apa. Munca se face în continuare pînă ce sînt curăţate acele reziduuri grosolane pietroase; partea mai subţire împreună cu metalul e reţinută de ţolul care îl acoperă. În sfîrşit, acest ţol este strîns şi băgat în apă. După dese spălări sau afundări în apă [acest ţol] este curăţat de nisip, iar [nisipul] este spălat cu ajutorul albiei numite Scheidtrog sau Sichertrog''[13].

Cam din aceeaşi vreme sînt şi consemnările de călătorie ale acelui *Erasmus Schneider von Weismantel*, ofiţer suedez participant la expediţia regelui Carol al XII-lea în Ucraina, refugiat ceva mai tîrziu, între anii 1710—1714, în ţara Moldovei.

În notaţiile sale, adevărat jurnal de campanie, sînt consemnate pentru anii 1709—1714, în afara evenimentelor politice şi militare, ample prezentări referitoare la unele instituţii ale principatului Moldovei, precum şi unele preţioase date şi indicaţii de ordin economic, juridico-administrativ, geografic, etnografic, cultural etc.

Am selectat, din aceste notaţii, fragmente cu referiri directe asupra locuinţelor, portului, sau unele obiceiuri, care întregesc o imagine a satului tradiţional din acea vreme.

,,Majoritatea [ţăranilor] cînd îşi clădesc casa lor bat [mai întîi] cîţiva pari, [apoi] împletesc cu nuiele, întocmai cum se obişnuieşte la un gard, se unge mai apoi acea împletitură cu lut pe dinăuntru şi pe dinafară, se pun deasupra nişte căpriori... şi se înveleşte [această construcţie] cu un acoperiş de iarbă sau de stuf. Astfel casa e gata. Ea e [alcătuită] numai dintr-o odaie şi o polată, care slujeşte şi de cămară. Totul este însă curat şi văruit, deşi are o temelie atît de şubredă... Au în odaie, în loc de sobe, cuptoare..., iar deasupra este un hugeac prin care iese îndată fumul de la flacără şi se pot coace foarte bine în cameră şi bucate... Ţăranul se sinchiseşte puţin de casa lui [fiind deseori nevoit] să se mute în alt loc şi să-şi clădească din nou o altă casă, cu mîna lui,... acolo unde vrea și cînd vrea și pe aceasta o părăsește din nou după cum vrea și de aceea se pot vedea puține sate pe șosele"[14].

---

[13] Conf. ediţiei a II-a, p. 86.

„Pe trup [fetele și femeile] poartă o cămașă subțire cusută pe o lățime de un deget și mai bine cu fel de fel de mătăsuri și cu aur și argint în patru șiraguri atît în față, cît și în spate, de sus pînă jos la tiv. Mînecile sînt lungi de cîțiva coți..., ele le înfășoară și le întorc înăuntru în sus pe braț. În loc de cingătoare poartă un brîu de mătase, uneori lucrat cu aur... Se înfășoară de jur împrejur cu o țesătură care se cheamă « fotă ». Aceasta este albastră sau roșie, cu dungi mari, unele sînt țesute cu aur..., o înfășoară pe jumătate sau pe de-a întregul îndoită sau și neîndoită, în jurul lor, așa cum pun la noi femeile șorțul, și o țin atît de întinsă cît e cu putință pe șolduri și pe picioare (cu cît este mai întinsă cu atît li se pare că le stă mai frumos, ca să se poată recunoaște bine coapsele)"[15].

„De altfel ele [fetele, femeile] cîntă cu plăcere aproape în tot locul... [iar în cîntecele lor] ele repetă ca într-un refren aproape întotdeauna cuvîntul *doina*. Acest cuvînt se aude pretutindeni, pe toate potecile și în toate casele. Despre acest cuvînt se zice că ar fi rămas din această întîmplare, pe care o amintim aici. Un oarecare voievod ar fi avut un cîine pe care îl numea « *Doina* ». Acest cîine s-a pierdut și, cum îi era foarte drag și îl prețuia foarte mult, voievodul acesta a dat poruncă strașnică ca toți locuitorii țării să caute cîinele și să i-l aducă, căci altfel va fi rău de cei vinovați... Atunci s-a ridicat toată țara, tineri și bătrîni, căutînd cîinele [pretutindeni] prin cîmpii și păduri, chemînd într-una « Doina, Doina » și de atunci se strigă [și se cîntă] în toată țara Doina, Doina"[16].

„Celui care a murit i se pun în mormînt pîine, vin sau apă, uneori și cîțiva bani, pentru ca — după cum arată ei — să nu ducă lipsă de ceva în lunga-i călătorie spre viața veșnică. Ca să poată vedea și noaptea îi așează o lumînare în mînă, și mai aduc tăciuni aprinși lîngă mormînt, ca să poată fi aprinsă acea lumînare. Chiar dacă [acești tăciuni] nu-i găsești pe toate mormintele, ei [morții] nu se pizmuiesc între ei, ci fiecare în cursul lungii sale călătorii îl lasă bucuros pe celălalt să-și aprindă lumînarea la nevoie, pînă ce ajung împreună la locul și odihna [căutată], după credința la viața veșnică"[17].

Balthasar Hacquet[18], medic și mineralog german de origine franceză, călătorind cu cine știe ce rosturi în Moldova, Bucovina și Transilvania prin anii 1788—1789, relevă în voluminoasa sa scriere, publicată ceva mai tîrziu în patru volume, o serie de date și observații științifice privind masivul Carpaților Răsăriteni, precum și unele metode de exploatare minieră, de o anumită specificitate locală. El consemnează totodată amănunte interesante din practica medicinii populare şi în genere unele aspecte caracteristice de civilizaţie şi cultură tradiţională. Ar mai trebui poate amintit — în această scurtă prezentare — şi faptul că Balthasar Hacquet a exprimat în unele pasaje ale operei sale o atitudine de multă bunăvoinţă şi înţelegere faţă de ţăranii români din Transilvania, atît de asupriţi în acea vreme.

---

[14] Samuel E. Bring, *E. H. Weismantells, Dagbok 1709—1714*, Stockholm, 1928, p. 226; vezi și textul reprodus de N. Iorga, în „Revista istorică", 1930, nr. 1—3, p. 12—29 și nr. 4—6, p. 85-102.

[15] *Ibidem*, p. 235.

[16] *Ibidem*, p. 238.

[17] *Ibidem*, p. 245.

[18] Despre cercetările științifice ale lui Balthasar Hacquet a amintit și N. Iorga în lucrarea sa *Istoria românilor prin călători*, vol. III, p. 19—31, sub titlul: *Un naturalist german prin Bucovina, Ardeal și Moldova la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.* Remarcăm două scurte fragmente, care ni se par îndeobște caracterizante: „Acest om învățat, de o mare hărnicie în cercetările sale, ne-a cunoscut bine și prin relații directe, locale" (p. 19). „Iubirea de libertate e așa de mare la acest neam, încît cutare bătrîn țăran de la Șinca-Mare, a lui Șincai, spunea murind și autorul ca medic era de față : Mor bucuros că nu las nici muiere, nici copii în robie" (p. 23)

Din mărturiile acestui peregrin pe meleagurile noastre am reţinut două fragmente deosebit de semnificative şi de importante pentru cunoaşterea unor detalii de tehnologie tradiţional populară.

„În pragul munţilor, acolo unde se iveşte [apa] Sucevei, am găsit ţinutul de la Straja şi Frasin îmbrăcat tot în mesteceni.

În pădure se arde coaja acestor copaci pentru a se face un fel de gudron[19]. Locuitorii ce se îndeletnicesc cu aceasta cojesc copacii bătrîni, plini încă de sevă... Dacă şi-au făcut rost de asemenea coji pentru un foc întreg, atunci se alege un loc de vreo treizeci pînă la patruzeci de stînjeni pătraţi, loc care este împrejmuit foarte îndesat cu coroanele înfrunzite ale copacilor..., astfel încît vîntul să nu poată tulbura arderea gudronului. După ce s-a pregătit locul, se sapă o groapă rotundă, care are un diametru de patru stînjeni [la suprafaţă] şi un stînjen şi jumătate în adîncime, în aşa fel [încît această adîncitură] arată întocmai ca un con răsturnat... După ce s-a făcut acest lucru, se bat tare pereţii de pămînt ai gropii cu un mai de lemn ca să nu cadă nimic [din ei] în timpul arderii. În faţa acestei gropi, la o jumătate de picior de la margine, se face [o altă] săpătură în pămînt de lăţime de trei pînă la patru picioare, care e de aceeaşi adîncime cu prima groapă. Aceasta se numeşte uliţa gudronului. După ce s-a ajuns la această adîncime, se mai sapă în fundul gropii o [altă] adîncitură rotundă de două picioare şi dacă nu e căptuşită cu lut atunci se lipeşte cu lut. Această săpătură va constitui recipientul. De la muchea de sus a acestui recipient se face o deschizătură prin pămînt, care ajunge la nivelul de jos al gropii de gudron. În această deschizătură se bagă un uluc de lemn, prevăzut în afară cu un cep, datorită cărui lucru se poate lăsa după voie să curgă gudronul adunat din groapa [de gudron în recipient] şi de aici să fie apoi scos. Pentru a se ajunge mai uşor [la locul unde se află gudronul] se sapă îndelung groapa cea îngustă în care se află « uliţa gudronului », făcîndu-se trepte pentru a putea transporta [mai uşor] gudronul sus. După terminarea acestei lucrări se face în interiorul adînc al cuptorului, sau [cum s-ar zice] în capătul [de jos] al conului, căptuşirea sau zidirea, adică se căptuşesc pereţii ... pînă la o înălţime de trei picioare cu pietre netede... Coaja de mesteacăn se grămădeşte pînă s-a umplut tot cuptorul şi apoi totul este acoperit cu lut amestecat şi cu ceva brazdă verde, în aşa fel încît să mai rămână pe alocuri deschizături care să-i dea focului aerul necesar la ardere... Arderea se face în lunile iunie şi iulie cu coaja proaspătă de tot... Într-un cuptor de mărimea arătată mai sus încap zece care mici de coajă, care dau douăzeci de vase de gudron, a zece ocale vasul... Arderea a zece care de coajă ţine patruzeci şi opt de ore... Cînd recipientul este plin, atunci se goleşte gudronul, umplîndu-se cu el mici butoaie"[20].

---

[19] E vorba de tehnica sau meşteşugul dohotăritului; dohotul, duhotul sau dihotul este un fel de gudron obţinut din coajă de mesteacăn, cu variate folosinţe: pentru ardere, ca medicament, la ungerea lemnului pentru buna păstrare şi rezistenţă a acestuia etc. Prin alte părţi, meşteşugul se numea bozărit. Vezi şi I. Vintilescu, *O străveche industrie uitată în Carpaţi, bozăria*, Bucureşti, 1945, 13 p.

În aceeaşi ordine de idei — a descrierii unor tehnologii tradiţional populare — remarcăm în rîndurile de mai jos un fragment exemplificativ privind exploatarea sării, aşa cum se obişnuia în acea vreme înspre ţinuturile din nordul Moldovei.

,,Dacă înaintezi de la această mănăstire [Suceviţa] ceva mai departe spre munţi, aceştia ca şi ceilalţi din această regiune sînt din gresie cenuşie... Pe înălţimea mijlocie a acestor munţi s-au făcut de curînd două depresiuni cu izvoare sărate... Amîndouă aceste puţuri din care se scoate apa nu sînt adînci, iar sarea lor se găseşte amestecată cu margă albăstruie. În apropierea acestor două puţuri s-a construit o colibă [Hütte] [unde se face] evaporarea apei. În ea am găsit o căldare de tablă [confecţionată] în patru colţuri, cu un diametru de un stînjen şi cu o adîncime de mai bine de patruzeci de ţoli... În această căldare se aducea apă sărată de la cele două puţuri de mină ce se aflau mai sus... După evaporarea apei, sarea era aruncată într-o copaie care avea o înclinare de [aproape] treizeci de grade, pentru ca apa ce se mai află în ea să se poată scurge. Apoi se ia un tipar de lemn de formă conică asemenea unui pahar mare, se umple cu sare, se îndeasă bine, apoi se răstoarnă şi se pune la foc să se usuce... Această metodă aşa de simplă de a alege sarea poate să fie [considerată] ca prima metodă perfecţionată a oamenilor de la începutul lumii, căci e probabil că mai înainte de aceasta ei turnau apa sărată peste nişte pietre fierbinţi pentru a o face să se evaporeze"[21].

Andreas Wolf, medic sas din Sibiu, peregrinînd în mai multe rînduri prin ţara Moldovei (1780—1783, 1788—1790, 1795—1797), a publicat ceva mai tîrziu o adevărată monografie, în sensul modern al cuvîntului, asupra ţinuturilor cunoscute de el direct, folosind însă pentru completarea informaţiilor sale şi unele lucrări semnate de Bawr, Carra, Sulzer şi Raicevich. Din bogatele informaţii privind atîtea aspecte ale vieţii social-politice şi economice ale ţării Moldovei de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, reţinem un singur fragment ce ni s-a părut interesant pentru descifrarea, importanţa şi interesul determinant etnografic al faptelor descrise.

,,În mulţimea cea mai mare de păduri dai de nenumărate scobituri de copac. Acestea sînt tăiate cu ferăstrăul sus şi jos, lăsîndu-le o lungime de trei picioare, sînt scobite şi mai puţin lărgite; se sfredeleşte apoi o deschizătură deasupra, care se acoperă cu o scoarţă de lemn, peste care se aşază o [greutate oarecare], fie jumătate de cărămidă, fie o piatră mai lată, şi iată stupul gata.

Albinele cu stupii lor [cei ce pot fi purtaţi în diferite locuri] sînt aşezate sub cerul liber într-un loc mai aplecat, înconjurat de stufăriş des, în jurul căruia se întind livezi nenumărate, strălucitoare de mulţimea florilor, rareori cosite înainte de luna august, dar chiar şi atunci în aşa fel ca unele locuri bogate în flori să rămînă neatinse. Unii gospodari își așază prisaca în păduri frumoase unde se găsesc tei mulți... Prisaca trebuie să fie [așezată] pe un loc uscat și curățat de iarbă. Retezatul stupilor este un lucru cu totul neobișnuit în Moldova. Se feresc de aceasta ca să nu facă nici o pagubă, ceea ce s-ar putea ușor întîmpla din partea unor stupari neștiutori. Oamenii sînt obișnuiți să lase totul bucuros în seama naturii binefăcătoare, care face aici într-adevăr multe minuni... Spre sfîrșitul lui octombrie, cîteodată și mai tîrziu, albinele cu fagurii cei mai bogați în miere, precum și cele mai slabe sînt omorîte și li se iau mierea și ceara, iar cele mijlocii sînt așezate pentru iernat. Am observat în mai multe localități că se folosește pentru omorîrea albinelor ciuperca muștelor, numită în limba moldovenească «purhagița». Acest burete (Agaricum muscarius), frămîntîndu-l în bucățele mici, se aruncă pe cărbuni încinși și apoi se țin deasupra fumului astfel produs stupii care urmează să fie omorîți; iar albinele, amețite [mai întîi], mor în cîteva clipe... Iarna stupii cu albine sînt păstrați într-un fel de șoproane, închise de jur împrejur cu trestie, cu paie, sau chiar cu pleavă, pentru a-i apăra împotriva frigului. Într-un asemenea șopron, stupii sînt așezați aproape unii de alții, ceva mai ridicați de la pămînt și sînt acoperiți cu fîn sau cu otavă"[22].

---

[20] Balthasar Hacquet, *Neueste Physikalisch-politische Reisen durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpathen*, Nürnberg, 1790—1796, vol. I, p. 88-92.

[21] *Ibidem*, vol. II, p. 108-119.

Arheologul și numismatul din Florența *Domenico Sestini*, călător de adevărată vocație — prin diferitele meleaguri ale Europei și Asiei Mici —, străbătînd Țara Românească, Transilvania și Banatul prin anii 1779—1780, a publicat două lucrări [23] cu bogate date de interes economic și social, consemnînd în rîndurile lor printre altele și numeroase observații asupra moravurilor și obiceiurilor locale, arhitecturii și construcției locuințelor, exploatării miniere, descrieri de orașe etc.

Am detașat din opera acestui peregrin, chemat de Alexandru Ipsilante pe meleagurile noastre să împlinească funcția de secretar al domniei pentru limba italiană, cîteva fragmente ce ni s-au părut mai concludente pentru semnificațiile pe care le urmărim.

„Pare ciudată uniformitatea caselor de țară sau a conacelor pe care le au toți boierii pe moșiile lor, fapt care arată că la ei domnește spiritul de imitație... Și fiindcă nu se cuvine ca cineva să rămînă cu această curiozitate [nesatisfăcută] voi spune că o locuință este făcută în felul următor:

[O casă sau un conac boieresc] are o incintă mare pătrată de zid făcut în întregime din cărămidă, căci piatra lipsește în aceste cîmpii. În mijlocul [acestei incinte] este așezată casa lor, de cele mai multe ori [în formă de] cruce și, după gustul chinezesc [sic!], avînd un acoperiș în formă de pavilion mare și făcut în loc de țiglă și olane din tăblii mici din șindrilă și din draniță sau cum spun francezii după numele arhitectului ,,à la Brancarde''. Acest fel de a construi acoperişurile are utilitatea sa : zăpezile mari care cad [prin aceste părţi] nu pot vătăma întreaga clădire... Scările casei rămîn întotdeauna pe dinafară într-un pridvor descoperit, pe unde se intră în primul şi singurul cat al casei, în afară de cel care se află la nivelul pămîntului. Scările sînt cele mai adeseori de lemn, dar se mai găsesc şi scări de piatră calcaroasă adusă din munţii Ţării Româneşti.

---

[22] Andreas Wolf, *Beiträge zu einer statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau*, Hermannstadt, vol. I, 1805, p. 57—61; pentru a avea o imagine cît mai completă asupra lucrării menționate, vezi și fragmentele traduse și publicate — în condiții destul de modeste — de Tudor Pamfile, *Pagini vechi de viață moldovenească*, 1919, p. 20—22.

[23] *Viaggio da Constantinopoli a Bukoresti fatto l'anno 1779...*, Roma, 1794, [1 f. + 123 p.] *Viaggio curioso-scientifico-antiquario per la Valachia, Transilvania e Ungheria fino a Vienna*, Firenze, 1815, XXXVIII + 351 p. + 2 t.

În faţa casei se află întotdeauna o curte mare şi încăpătoare, în care se văd diferite căsuţe pentru slugi, grajduri pentru cai..., în afară de porumbarul unde se ţine porumbul... Jumătatea ogrăzii din spatele casei este folosită ca grădină..., dar totul cu prea puţină simetrie.

Cînd vine luna mai, în care tocmai ne aflăm, românii obişnuiesc să presare în casele lor ierburi mirositoare, mai ales pelin şi izmă, care se află din belşug pe cîmpii. Datorită acestui obicei, am găsit la sosirea noastră toate odăile înflorite şi pline [cu trandafiri şi violete] rosis violisque'' [24].

,,Călătorind pe o vreme bună am observat un obicei ciudat la aceşti locuitori. Pe drumul principal pe care mergeam şi care era înconjurat de păduri se afla un cap de bou înfipt în vîrful unui par, oarecum în chip de trofeu sau aşezat acolo ca şi cînd animalul ar fi făptuit vreun delict. Am întrebat care era cauza acestui [fapt] şi mi s-a răspuns că, ori de cîte ori moare vreo vită în urma unei boli, locuitorii obişnuiesc să-i taie capul şi să-l expună astfel pentru ca celelalte [animale] din aceeaşi cireadă sau turmă să nu sufere sau să aibă o soartă asemănătoare''[25].

,,Modul de a creşte albinele în Ţara Românească este simplu. Cum e foarte frig iarna, [locuitorii] obişnuiesc să pună stupii sub pămînt şi să-i acopere pentru ca albinele să fie la adăpost, lăsîndu-le şi o parte din miere ; primăvara se dezgroapă stupii şi se pun afară ; atunci roiesc. Pentru a le aduna aceşti ţărani obişnuiesc să bată în fier şi să facă zgomot pentru a le strînge laolaltă şi, atunci cînd roiul s-a adunat, iau paie şi îl afumă sau îl amestecă cu fumul de paie pentru a-l face să cadă în stup''[26].

Textele indicate de noi reuşesc credem — în afara conţinutului lor ideativ, a cărui semnificaţie se impune de la sine — să sublinieze marcant importanţa unor astfel de documente pentru investigaţia etnografică sau etnologică. Un repertoriu al acestor surse de informaţie constituie, sîntem convinşi, o cale firească de înţelegere a unor realităţi a căror importanţă depăşeşte punctul de vedere strict al unei simpliste perspective diacronice. O formulare teoretică, orientată în sensul surprinderii acelor caractere definitorii ale fenomenelor şi realităţilor de civilizaţie şi cultură tradiţională, presupune în mod firesc asimilarea profundă a acestor informaţii. Cercetările contemporane, calcate exclusiv pe aderenţa la concret şi teren, rămîn fără aceste ,,sondaje'' ale trecutului parţiale şi trunchiate, dacă nu ineficace pentru orice viziune care se vrea comprehensiv-integratoare.

---

[24] *Viaggio curioso...*, p. 11—13.
[25] *Ibidem*, p. 27.
[26] *Ibidem*, p. 33.

TÉMOIGNAGES ETHNOGRAPHIQUES – MOINS CONNUS – DE CERTAINS VOYAGEURS ÉTRANGERS DANS LES PAYS ROUMAINS (XVII^e – XVIII^e SIÈCLE)

Les notes des voyageurs étrangers qui se sont arrêtés dans les Pays roumains au cours des siècles, représentent, à côté des documents archéologiques, des documents des chancelleries princières ou des chroniques proprement dites (considérées comme sources narratives), une source de riches informations ethnographiques et ethnologiques.

Le problème en soi — comme le remarque l'auteur — concerne naturallement un cadre théorique bien plus large, déterminé en dernière analyse par le rapport ou la corrélation des deux disciplines ou préoccupations scientifiques, à savoir : la généralisation historiographique, d'une part, et la formulation intégratoire des significations ethnologiques, de l'autre. Cette corrélation doit, évidemment, être envisagée sous son double aspect : à partir du document historique aux implications ethnographiques ou ethnologiques possibles et à partir du document ethnographique à la compréhension historiographique, lorsque cela s'impose.

L'auteur se penche dans la présente étude sur quelques fragments à signification ethnographique (pris dans des notes de voyageurs étrangers), en s'arrêtant de préférence sur certains aspects de la civilisation et de la culture traditionnellement roumaines, considérés comme plus ou moins essentiels ou caractéristiques.

C'est ainsi qu'il cite et détache les observations de ce pasteur poméranien *Conrad Jacob Hiltebrandt*, voyageur dans les provinces roumaines, compagnon de certains dignitaires suédois, amené ici par les préoccupations propres à tous les ambassadeur (seconde moitié du XVII^e siècle) : celles de l'homme de science hongrois (médecin et minéralogiste), *Kölesèry Samuel* (pèlerin en Valachie au début du XVIII^e siècle) ; celles de cet officier suédois participant à l'expédition du roi Charles XII en Ukraine, *Erasmus Schneider von Weismantel* (réfugié en Moldavie entre les années 1710—1711) ; celles de *Balthasar Hacquet*, minéralogiste allemand d'origine française (seconde moitié du XVIII^e siècle) et ainsi de suite.

Les textes indiqués, en dehors de leur contenu en idées dont l'importance s'impose d'elle-même, constituent par leur nature un plaidoyer pour le dépassement de ces recherches contemporaines, exclusivement calquées sur leur adhérence au concret et au lieu. Les sondages du passé, là où existent encore de pareille impressions ethnographiques consignées, viennent compléter la formulation contemporaine, en traçant d'une manière acusée, par leur présence même, une perspective qui doit naturellement être compréhensive.

CELE MAI VECHI ORAȚII DE NUNTĂ TIPĂRITE

GHEORGHE CARDAȘ

Într-un calendar din anul 1810 publicat la Sibiu [1], exemplar unicat aflător în biblioteca subsemnatului, am găsit cele mai vechi orații de nuntă fixate de tipar.

Calendarul cuprinde 19 foi tipărite și 10 foi rămase netipărite, destinate diferitelor însemnări. Pagina de titlu și prima foaie a lunii ianuarie sînt lipsă. Anul apariției îl stabilim după cele inserate la foaia 11 recto, în obișnuita prezentare „Despre eclipsuri sau întunecarea soarelui și a lunii". Cităm :

„În anul acesta 1810 numai doao eclipsuri sau întunecări ale soarelui vor fi...".

Primele 10 foi tipărite conțin ca de obicei cele 12 luni ale anului cu datele respective. Pe ultimele 9 foi păstrate ni se dau următoarele : despre iarnă, primăvară, vară și toamnă; despre eclipsuri sau întunecarea soarelui și a lunii și despre unele obiceiuri ale românilor din Ardeal. Ultima foaie cuprinde lipsa poștelor : de la Sibiu — Timișoara — Beci (Viena) ; de la Sibiu pînă la Bistrița ; de la Sibiu pînă la Cluj ; din Sibiu pînă la Brașov și de la Sibiu, pe la Turnu-Roșu, pînă la București.

Pe cele 10 foi albe sînt scrise mai multe versuri iscălite de : „Nicu (Nicolaus) Papp, 1825 februa[rie] die 17" (fila a doua tipărită) ; pe fila a treia netipărită iscălește același „Nicolaus Popp din Romos" pe fila a șasea se iscălește în latinește : „Finis N. Papp".

---

[1] Nu este cunoscut de Ioan Bianu și Nerva Hodoș. Cf. *Bibliografia românească veche*, București, 1912, tom. III, fasc. I—II (1809—1817) ; Ioan Bianu și Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche, 1508—1830*, tom. IV, Adăugiri și îndreptări, București, 1944; Mircea Tomescu, *Calendarele românești (1733—1830)*, București, 1957. Autorul cunoaște tipărite la Sibiu numai calendarele din anii 1794, 1802, 1803, 1820 și 1830 (p. 57—63). Despre ele Mircea Tomescu scrie: „Că aceste calendare erau consultate aproape zilnic, ne-o dovedește și intercalarea unor foi albe, pentru însemnări, între filele cu zilele lunilor, foi ale căror urme se cunosc, de pildă, în exemplarul pe anul 1820. Ele vor fi fost și la celelalte exemplare, dar vremea nu ni le-a păstrat" (p. 58). Calendarul nu este amintit nici în „Lista publicațiilor periodice despuiate" din *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, I (1800—1891). Cuvînt înainte de M. Pop. Prefață de A. Fochi. București, 1968 (Editura pentru literatură).

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 301—306, București, 1971

Toate versurile scrise pe foile goale ale acestui calendar :
„La o prea iubită",
„Verşuri la trei sfinţi",
„Verş la naşteri",
„Verşul plugariului", sînt compuse de acest poet, necunoscut de istoria literaturii noastre.

Credem că merită să fie cunoscut „Verşul plugariului" :

Fericit iaste plugariul,
Fericit şi pàcurariul,
Mişelul de mine.

Plugariul merge cîntînd
Şi pre brazdă fluerînd,
Amărîtul de mine.

Pàcurariul fluerînd
După oi merge cîntînd,
Fealnicul de mine.

Plugariul sàtul de pîne,
La amează doarme bine,
Flămîndul de mine.

Şi să scoală de mai ară
Fàrà grije pînă-n sară,
Îngrijatul de mine.

Păcurariul tot jintiţă
Mănîncă de la oiţă,
Flămîndul de mine.

Şi să culcă în umbră deasă,
Unde-i umbra mai frumoasă,
Urîtul de mine.

Pentru pîne şi caş dulce
La păcurariu şi el să duce,
Hrănitul de mine.

Amîndoi frumoşi la faţă
Ca şi zeriul fără zaţă,
Peritul de mine.

Cu dînşii lumea trăiaşte
Şi ţara să vesăleaşte,
Singurul de mine.

Pentru caş şi pentru pîne
Toţi ne zic cuvinte bune,
Hulitul de mine.

Nu ne strigă la fereastrà,
Vin tu popo de botează,
Scîrbitul de mine.

Nu-ntrà în casă cu lungoare,
Nu întrà în grabu putoare,
Puţitul de mine.

Că să duc unde poftescu,
Să aşază unde voescu,
Legatul de mine.

De m-aş vedea ca şi voi
Nu m-aş da pe amîndoi,
Harnicu de mine.

C-aş lăsa raşa pe pat
Şi m-aş duce la Bănat,
Sdravănul de mine.

Şi m-aş scoate din ocară
Scoţînd turcii toţi din ţară,
Voinicul de mine.

I-aş mîna cu mînă tare
Pre cîţi s-au băgat în ţară,
Viteazul de mine.

Şi v-aş scoate din nevoie
Ca să fiţi cu bună voie,
Harnicul de mine.

„Sfîrşitul verşului acestuia ; şi s-au scris de mine Niculae Popoviţ din Romos şi l-am scris fiind în Blaj.
Anu [1]824. N.P.".

Pe prima foaie tipărită a calendarului, găsim o însemnare scrisă de cunoscutul cărturar Grigore Creţu :

,,Această carte o am de la părintele Neculae, frate în mîn[ăstirea] Sinaia, fost vestit dascăl de muzichie pe valea Prahovei, în vîrstă de vro 76 de ani.

Gr. Creţu, 1888 aug[ust]".

★

Cel mai important material publicat în acest calendar este desigur cel din domeniul folcloristicii. Autorul acestui studiu, *Despre unele obiceiuri ale românilor din Ardeal*, este necunoscut. Meritul său este publicarea şi comentarea celor dintîi oraţii de nuntă. Referindu-se la obiceiurile românilor din Dacia, culegătorul declară : ,,*a le scrie, ar trebui cu ani întregi să lucre şi să facă nişte cărţi fără samă mari*".

ANEXĂ

DESPRE UNELE OBICEIURI ALE ROMÂNILOR DIN ARDEAL

Cine ar vrea toate obiceiurile românilor din Dacia [...], prin care să deosebesc de alte neamuri, a le scrie ar trebui cu ani întregi să lucre şi să facă nişte cărţi fără samă mari; fiind dară ca scopul nostru acela nu este, ci numai unele dintr-însele pre tot anul la sfîrşitul calendarului a adăoga, aşa şi pe anul acesta am adăogat un obicei, care, macar că nu preste toate locurile să ţine, totuşi pre multe locuri întrebuinţîndu-să, mai ales în verşuri fiind, este vrednic a să însemna.

Românii mergînd după mireasă rădică steag, însemnînd un lucru, care îl face un crai, luîndu-şi soţie pe fiica altui crai : trimite înainte trei soli, pre cari-i numesc colăcari ca să ispitească lucrul, şi, întorcînd cu graba înapoi, să spue craiului său, adecă : mirelui, cum să află trebile la crăişoara ce va să se mărite, adecă la mireasă. La mireasă în poartă, fiind legată cu lanţ de fier învăluit cu pae, stau mulţi oameni de păzesc, închipuind ostaşii unii crăese, care obicei şi la românii cei vechi încă au fost, şi de la dînşii românii nepoţii lor au luat. Solii sau mai bine unul dintre ei ajungînd la poarta miresii prin deosebite cuvinte să sileşte a ispiti lucrul, aşijderea unul dintre oamenii miresii multe răspunzîndu-i, pînă mai pre urmă închinîndu-i cu plosca, şi bînd îi dă un colac, să duc cu dînsul tustrei colăcarii şi ajungînd la carul mirelui îl încungiură de trei ori, dînd veste cum că toate s-ar afla pusă la bună orînduială.

Atît mirele cît şi mireasa au pe partea sa cîte un om, care-le vorbeşte, întreabă şi răspunde pre partea lor cele de lipsă; acesta pe unele locuri să numeşte vornic, nu ştiu de la cuvîntul latinesc *verbum* adecă : cuvînt, cuvîntător, sau de la cuvîntul cel nemţesc *Wortmann*, care iarăşi atîta însemnează. Pe alte părţi îl numesc urator, de la cuvîntul latinesc *orator*.

În anul acesta să vor însemna singure cele ce are a grăi vornicul sau urătorul mirelui cerînd colacul.

I. Ajungînd cei trei soli, adecă : colăcarii ai mirelui la poarta cea legată a miresii, unul dintră ei într-acest chip începe cătră norod a cuvînta :

Ce salt și ce veselie?
Ce lucru poate să fie?
Ce stați aici adunați
Dumneavoastră iubiți frați?
Că noi mult loc am umblat
Ș-așea încă n-am aflat;
Trei luni sînt de cînd venim,
Ne uităm și nu dormim,
Și așa lucruri tocmite
Încă nu ne sînt ivite :
Afară fete jucînd,
Feciorii sărind și strigînd,
În căsi plîns și desfătare
Tocma ca la un harț mare,
Unde unii învingînd
Saltă întru al sau gînd;
Dimpotrivă, cei învinși
Stau de durere cuprinși.
Noi vedem poarta legată,
Nu-ea mare rădicată,
Lîngă dînsa multe gloate
Stînd strînse și adunate.
Poarta legată cu pae,
Gloata stă-n cap să ne sae,
Gîndind să ne îngrozască,
Caii să ne prăpădească;
Legată cu lanț de car
Ca să umblăm în zadar,
Și cu fune de fuior
Doară v-au fost de noi dor.
Drept aceia vă rugăm
Și sfat sănătos vă dăm :
Să fiți cu noi buni și blînzi
Că nice sîntem flămînzi,
Nice ne temem de voi,
Macar sîntem trei sau doi
Și voi gloată minunată,
Cu feli de gătiri armată;
Ca a noastră ceată încă
Vine înapoi adîncă,
Însă nu cu vrun gînd rău,
Să fărească Dumnezeu,
Ci sfîrșitul ei bun este
Cum doar ați și prins de veste.

II. Aicea răspunde și înșiră multe vornicul, adecă urătorul miresii. și apoi colăcariul mirelui iarăși începe :

Cinstite vornic de casă!
Spuseși multe, nu ne pasă,
Dumnezeu să te trăiască
Ș graiul tot să-ți sporească;
Nu ne lua cu cuvîntul
Ca și volbura și vîntul,
Că să știi cum că nimică
De cîte spui nu ni frică,
Că sîntem întregi ca mărul
Și grăim tot adevărul.
Tînărul nostr' crăișor
Plin de pară și de dor
S-au sculat de dimineață
Și spălîndu-să pre față
D-o săptămînă, d-o lună
Și dintr-această zi bună,
Au luat un bucin mare
Ș-au suflat în trei părți tare.
Au adunat oaste multă
Ce de el bine ascultă :
Patruzeci de călărași
Cu cai de să sparg de grași,
Pedestrași cincizeci și noao,
Oaste înfocată noao.
Vine oastea înapoi
Înșirați doi cîte doi,
Ca întorcîndu-ne lin
Să fie suta deplin.
Mai mulți cu vro doi sau trii,
Precum și dumneata știi.
Noi prin codrii am vînat,
Prin cedrii lor am întrat
Și cîmpurile frumoase,
Dumbrăvile răcoroase.
Cînd fu la mijloc de loc
Stătu oastea toată-n loc,
Găsind o urmă de fiară,
O zînă plină de pară.
Craiul ținu iute sfat,
Pre ai săi au adunat;

Sfetnicii au sfătuit,
Filosofii au gîcit
Că n-ar fi urmă de fiară,
Nici de sălbatică oară,
Ci de a sa dăruită
De sus soție iubită.
Așa craiul lăsă toate,
Adună a sale gloate,
Să făcu cu calul roată
Și pre noi din oastea toată,
Fiind cu cai mai fugaci
Și din gură mai schitaci,
Ne-au trimes mai înainte
Să călătorim ferbinte
Și ispitind cu tărie
Să-i dăm știre de trezvie[1].
Noi am venit ca prin vînt
Pre semnele pe pămînt,
Pre a ceriului lumină,
Pre raza cea de stea plină
Și pre urma cea de fiară
În toate laturi prin țară ;
Pînă-ntr-acest cap de sat
Unde e un pod stricat,
S-au rumpt[2] o blană cu mine
Și-am căzut fără rușine.
Căzu și-a mea soție
Cu asemenea tărie.
Pînă cînd noi ne-am sculat,
Urma ni s-au astupat.
Eși o babă zbîrcită
Spre a nostr' folos ivită ;
Ne spusă să nu ne pasă,
Să mergem din casă-n casă
Pînă la acesta loc
Unde stă al nostr' noroc.
Aici vedem multe fete
Țițiind[3] pre supt părete,
Multă gloată adunată
Spre ceva mare gătată.
Urma aici am adus
Cum mai nainte am spus.
Steaua înc-aici ne lasă
Să ne faceți loc în casă,
În curte să ne primiți
Sau suta să ne pliniți.

III. Aicea iarăși răspunde vornicul miresii cele de lipsă despre partea sa ; și vornicul mirelui iarăși pornește :

Cinstite vornic de loc !
Dumnezeu să-ți dea noroc,
Ce ne iai așa cu graba,
Știi că graba strică treaba ?
Gîndești că ni spăria ?
Iar ne vom apropia,
De vreai să știi apriat[4]
Ț-om spune adevărat :
Că noi sîntem soli crăiești,
Vorba să nu ne clătești ;
Și a nostru crăișor,
Cu a vînatului dor,
Pre acest loc oarecînd
Cu ai săi cîțiva umblînd
Au zăpsit[5] a fi o ciută
Cuvîntătoare, nu mută,
Cu cizme roșii-ncălțată,
Cu țundră[6] neagră-mbrăcată,
Moțată la cap și mare,
Bălțată supt barbă tare.
În curte să ne lăsați
Sau ciuta să ni-o dați.
Văzu craiul și o floare
Întru a sa preumblare ;
Vrea la dînsul a să duce
În grădine-și s-o apuce,
Cu vreme să înflorească
Și mulți ani să viețuiască.
Noi așa ne dăm solia
Ca să ne iasă simbria ;
Mergeți în fundul de casă,
Că în cornul cel de masă
Iaste un colac frumos,
Făcut spre al nostr'folos :
Împănat, împodobit,
Cu de toate dăruit ;

---

[1] *trezvie* = vioiciune, curățenie sufletească, minte ageră.
[2] *rumpt* (s-au) = s-au rupt.
[3] *țițiind* (a țîțîi) = a fluiera, a fîlfîi, a ciripi.
[4] *apriat* = limpede, precis,
[5] *zăpsit* (a zăpsi) = a simți ceva, a prinde de veste.
[6] *țundră* (suman, zeghe)=haină țărănească lungă și largă, din dimie, tivită pe margini cu șnur.

Stă şi o ploscă de vin,
Mînăştergură[7] de in,
Ci fie şi de bumbac
Că şi acestea ne plac,
Ca buzele să ne ştergem
Şi-ncălziţi de vin să mergem.

IV. Aicea îi dă colacul şi plosca de beau şi apoi iarăşi începe cu glas mare :

Căsile să încălziţi,
Coşuri de oves gătiţi,
Blidelele să le umpleţi
Să nu vă aflăm sumeţi,
Că crăişorul nostr' vine
Şi-i va cădea cu tot bine.

---

[7] *mînăştergură* = prosop, ştergar.

DATE INEDITE PRIVIND PRACTICILE FOLCLORICE TRADIȚIONALE DE ANUL NOU DIN ZONA BUZĂU

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR

Şi în zona de munte şi dealuri a judeţului Buzău, în timpul sărbătorilor de iarnă, sînt auzite cîntecele tradiţionale, în general cunoscute în toată ţara sub denumirea de ,,colinde''. Dar, după cît se pare, *mai mult* ca oriunde în restul ţării, aici, aceste cîntări şi-au păstrat funcţia legată strict de *venirea Anului Nou. Nu* şi de venirea Crăciunului.

La începutul cercetărilor întreprinse de noi în luna ianuarie 1970, în multe din satele comunei Pătîrlagele, constatăm inexistenţa colindelor. La cererea noastră de a ni se cînta colinde, copiii intonau o cîntare evident cărturărească, cu versuri al căror conţinut literar se diferenţia total de al celorlalte cîntări ceremoniale, cunoscute în genere, ale sărbătorilor de iarnă şi pe o melodie cu structură ritmico-melodică numai aparent populară, de fapt *în afara* tiparului folclorului nostru muzical.

Aceasta aşa-zisă ,,Colindă'' are mai multe părţi. Cîteodată sînt cîntate numai unele dintre ele[1].

În unele sate, dintre care Lunca Jariştei, comuna Siriu, cei care merg cu colinda, mai sus menţionată, poartă toiege înalte[2].

Şi în zona Buzău — ca şi în alte zone — darurile oferite copiilor care colindă se numesc ,,colindeţe'' şi constau din ,,bucate'' (mere, pere, covrigi sau colaci, nuci). Bani se dau foarte rar[3].

---

[1] Informaţia 28449, inf. Elena Lobodan, 42 ani, Crîng, Pătârlagele, Buzău, culeg. Elisabeta Moldoveanu-Nestor, 31.I.1970. Numerele reprezintă imatricularea documentară din Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti.

[2] I. 28787, Aneta Stroe, 34 ani, şi Benone Sinulescu, 33 ani, Lunca Jariştei, Buzău, culeg E. M. Nestor, 8.VIII.1970. ,,Cînd îi vedeţi aşa mulţi în cojoace lungi şi cu ciomege, la fereastră, parcă vin să facă răscoală. Bat cu ciomegele ritmic după melodie — Bună dimineaţa...'' adaugă Benone Sinulescu. Al. Rosetti aminteşte atunci cînd stabileşte etimologia termenului de ,,Colindă'' că Papahagi dă acest termen la aromâni — Colinda — cu înţelesul de ,,băţ cu care merg colindătorii''. Al. Rosetti, *Colindele* . . . Bucureşti, 1919, p. 16.

[3] I. 28786, Mihai Stroe, 14 ani, Lunca Jariştei, Siriu, Buzău, culeg. E. M. Nestor, 8.VIII. 1970.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 307–326, Bucureşti, 1971

Colindatul copiilor buzoieni amintește în parte de cel al copiilor din Banat și din unele părți din Transilvania (de ,,Pițărăi")[4].

În lumina celor expuse pînă aici era deci logică deducția că în această zonă nu ar exista ceea ce cu toții cunoaștem sub denumirea de *colinde*.

La insistențele noastre însă asupra celorlalte obiceiuri și cîntări tradiționale din cadrul sărbătorilor de iarnă, ni s-a relevat de către informatori o bogată și originală gamă de manifestări, unele însoțite de melodii cu texte, a căror denumire locală este (cel mai frecvent) aceea de ,,flori"[5], apoi de ,,pluguleţe"[6], ,,plug"[7], ,,sorcovă"[8], ,,cîntători"[9] și nu este exclus să existe și altele.

Astfel în ajunul Anului Nou, în unele sate ale zonei, grupuri numai de copile, în altele numai de băieți [10], iar pe alocurea și fete și băieți [11], pînă aproape de 14 ani, merg din fereastră în fereastră, intonînd cîntecele Anului Nou. Ei poartă în mîini mănunchiuri de lăstari înmuguriți [12], din cei răsăriți *numai* în anul respectiv, avînd grijă să fie „cît mai drepți și fără noduri". Acestor crenguțe li se mai spun de multe ori și „nuiele". Ele sînt culese din pomi roditori (meri, peri, cireși, gutui etc.) sau din răchită înmugurită de pe malurile apelor. În unele sate rămurelele trebuie să fie *numai de măr dulce* (de altfel și textul cîntecului menționează că unul dintre tinerii căruia i se cîntă — Tudor-Tudorel — își lega calul porumbel „De mlădiță de măr dulce", căci „Dacă-l legi nu s-ar mai duce"[13]).

---

[4] Sim. Mangiuca, *Calendariu pe anul 1882*, Brașov.

[5] În satele Valea Muscelului-Crîng, Cătina, Pănătău, Sibiciu de Sus, Rușavăț, Tisău etc.
— I. 28453, Zaharia Benone, 16 ani, Rușavăț, culeg. E. M. Nestor, 1.II.1970 : ,,În seara de revelion vine cu florile și cîntă florile la geam și sorcova în casă".

— I. 28450, Oprescu Zenovia, 30 ani, Valea Muscelului, culeg. E. M. Nestor, 31.I.1970 : ,,În ajunul Anului Nou zice la geam, « Florile dalbe », și nu știe ce mai cîntă și pe urmă intră în casă și zice sorcova".

— I. 28457, Aristița Negulescu, 60 ani, Buzău, 2.II.1970 : ,,Pe Valea Tisăului, în ajunul Anului Nou, luau crengi de măr, le împodobeau cu flori, uneori și de hîrtie și mergeau cu « florile dalbe »".

— I. 28449, Elena Lobodan, 42 ani, Crîng, culeg. E. M. Nestor, 31.I. 1970 : ,,Cu florile mergem că vine Anul Nou, urăm pentru Anul Nou".

[6] În satele Lopătari, Odăile, Lunca Jariștei etc.

— I. 28452, Iordache Gheorghe, 19 ani, Odăile, culeg. E. M. Nestor, 1.II.1970 : ,,În ajunul Anului Nou copii merg cu plugulețul, flăcăii cu plugul".

— Fișe text magnetofon nr. 3811 v/J, Teșcan Ecaterina, 49 ani, Lopătari, culeg. E. M. Nestor, 14.IV.1970 : ,,În Ajun de Anu Nou vine cu plugulețu, cu bici, cu buhai, cu clopoțel, la geam. Nu-i băgăm în casă că vin mulți, cîte 5—6. Cîntă : Cîte flori sînt pe pămînt".

[7] În satele Gura Teghii, Lunca Jariștei, Aldeni, Odăile, Bozioru.

— Fișe text mg. 3816 v/1, Zamfir Constantin, 70 ani, Gura Teghii, culeg. E. M. Nestor, 1970 : ,,În noaptea de Anu Nou, la Sfîntu Vasile, ne ducem cu plugulețu, cu plugu".

[8] În Lunca Jariștei.

— I. 28786, Stroe Mihai, 14 ani, Lunca Jariștei, Siriu, culeg. E. M. Nestor, 1970 : ,,În ajunul Anului Nou, copiii mici, numai băieții între 6 și 10 ani, merg cu *sorcova*, cu clopoțel (fără buhai), și cîntă la geam *Florile dalbe/ Am plecat să colindăm*... etc.".

[9] În satul Chiojd — fișe text mg. 3797 v/c.

[10] În Lunca Jariștei fetele nu merg cu sorcova de Anul Nou, ,,doar cazuri izolate, cele mai nebune", afirmă Mihai Stroe, de 14 ani. Vezi nota 8.

[11] ,,Zi una de băiat, că merg și fetele", îndeamnă să cînte Elena Lobodan pe unul din băieții prezenți la înregistrare. I. 28449, culeg. E. M. Nestor, Valea Muscelului, 31.I.1970.

[12] I. 28449, Lobodan Elena, 42 ani, Crîng, Pătârlagele, culeg. E. M. Nestor, 1970 : ,,Duceam nuiele de măr, de păr și de gutui, cu muguri și chiar dacă nu avea muguri". Fișa text mg. 3811 v/o, Simion Joița, 90 ani, Aldeni, culeg. E. M. Nestor, 1970 : ,,Vinia cu lăstar de salcie,

În majoritatea satelor, copiii mai duc alături de mănunchiul de lăstari și o crenguță mai mare împodobită cu flori confecționate din fire de lînă viu și divers colorate, numită îndeobște „Sorcova". Cîteodată, foarte rar, florile sînt din hîrtie colorată (aceasta numai în satele ce comunică mai ușor cu orașul). În comuna Siriu, poate și în altele, băieții (aici numai ei merg cu sorcova) mai poartă și un clopoțel, cîteodată ceva mai mare,

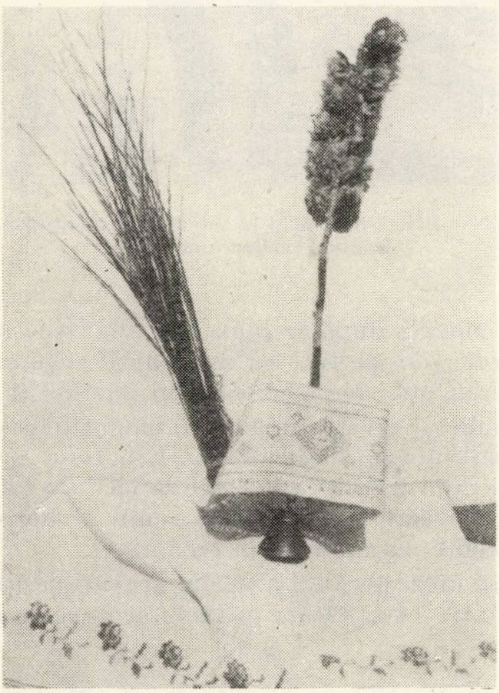


Foto 1 — *Lăstarii, sorcova și clopoțelul* cu care merg să cînte copiii (băieții), între 5 și 11 ani, în dimineața ajunului Anului Nou (Lunca Jariștei — Siriu).

---

de ghișin, de măr, să [du]cea cu ia și sorcovea lumea. Cînta : Pusei plugu la păreți... [etc.]și p-ormă da cu grîu, cu porumb... (ziceau) La mulți ani".

— G. Dem. Teodorescu, în *Poezii populare românești*, București, 1885, p. 158, amintește că la 30 noiembrie (de Sf. Andrei) mamele iau ramuri de meri, peri, trandafiri sau zarzări, vișini, le pun în vas la căldură și pînă la Anul Nou înmuguresc și înfloresc.

[13] Fișe de text de mg. 3817 r/r, grup de maturi, Gura Teghii, culeg. E.M.Nestor, 22.VI.1970.

sau chiar talanga de la oi, numită aici ,,ceauaie", legată de o creangă bifurcată, mai rezistentă, peste care aranjează cu grijă un șervețel lucrat cu arnici, în motive naționale. În timpul cîntării agită ritmic clopoțelul.

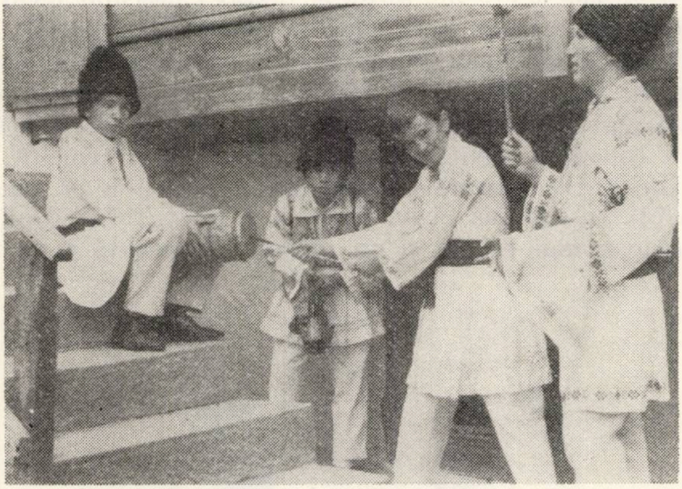


Foto 2 — Băieți, între 11 și 14 ani, din Lunca Jariștei, Siriu, cîntînd venirea Anului Nou.

La sfîrșitul cîntării, după ce spun ,,La anu' și la mulți ani", intră în casă și după ce sorcovesc pe toți cei existenți[14] zicînd : ,,Sorcova vesela" etc. oferă cîte o crenguță, de obicei capului familiei și fetelor de măritat.

Sensul simbolic al acestor mlădițe înmugurite este legat în mentalitatea locală de fertilitate și prosperitate : ,,Este rodu', pentru rodu' pămîntului, că vine Anu' Nou și Anu' Nou cu ce să vie ? Cu bucurie, cu belșug"[15]. Aceste crenguțe mai sînt folosite și ca semn al norocului în viitoarele căsătorii, reminiscențe ale unor vechi credințe[16].

Cei ce merg să ureze de Anul Nou sînt grupați pe categorii de vîrstă[17]. Băieții mai mari între 11 și 14 ani merg în aceleași condițiuni ca și cei de vîrstă mai mică, dar în unele sate mai poartă cu ei în plus și buhaiul (putina).

---

[14] I. 28457, Aristița Negulescu, 60 ani, 2.II.1970, culeg. E. M. Nestor : ,,...intra în casă și sorcovea pe toată lumea și pe copilul din fașă dacă era".

[15] I. 28788, Elena Sinulescu, 56 ani, Lunca Jariștei, culeg. E. M. Nestor, 9.VIII.1970.

[16] Vezi nota 15 : ,,Noi nu primeam dacă nu aveam nuiele, care eram de măritat. În ziua de Anu' Nou, noaptea, ne duceam pînă la 2—3 noaptea cu nuiaua, o legam cu arnici roșu, cu busuioc, și o duceam la titirezu morii, care mînă moara. Le puneam în așa fel la o parte, să sară stropii de apă pe nuia și, cu cît stropii săreau și îngheța, se spunea de la bătrîni că mă măritam cu un om cu stare și de treabă".

[17] I. 28451, Sava Nicolae, 17 ani, Bozioru, culeg. E. M. Nestor, 1970 : ,,În dimineața de 31 [decembrie] se merge cu plugu-băieții, seara flăcăii... [și] oamenii mari, se strîng în ceată 15—20 de persoane, mai ales căsătoriți și cei mai în vîrstă, care se pot ține de ei, pînă la 60 de ani, care se simte că îi țin picioarele".

În seara de Anul Nou este rîndul băieților de la 14 ani în sus, al flăcăilor și al maturilor (în unele sate și femeile) să meargă cu urări, cîntînd melodiile tradiționale ale acestei nopți.

Repertoriul este diferențiat pe categorii de vîrstă, de cele mai multe ori și de sex.

Încheind acest capitol cu o primă concluzie generală, amintim că este știut că pe întreg cuprinsul românesc există cîntări ale sărbătorilor de iarnă în care se aude refrenul „Florile dalbe" (cu variantele respective). Este posibil ca acest refren să fi fost generat peste tot de același obiect ritual — mlădița cu flori purtată de cei ce cîntau urările. Originalitatea sau mai bine zis importanța zonei Buzău în actualitate, din acest punct de vedere, este faptul că aici s-a păstrat, după cîte se pare, pînă în zilele noastre funcția primară a ceremonialului — forma posibil arhaică de desfășurare a obiceiului corespunzînd formei arhaice a melodiei și textului cîntecelor.

Este de remarcat astfel că întreaga terminologie locală a cîntecelor de început de an, în această zonă, este legată de Anul Nou și — ceea ce este și mai important — de probabila sa celebrare *primăvara*, cînd natura renaște la viață cu flori și plină activitate agrară etc., și *nu* de Anul Nou consacrat de iarnă, provenit din *calendae Ianuarii* ale calendarului roman.

Important de semnalat, în aceeași legătură de idei, privind cîntecele de Anul Nou și evocările florale amintite, este obiceiul „Lăzărelului' sau „Lazărul". Acesta are parțial aceeași desfășurare (de colindare) și o structură foarte aproape de cea a cîntecelor ceremoniale de Anul Nou

Toate aceste manifestări ar fi putut face parte din aceeași suită ciclică de ceremonialuri de întîmpinare a primăverii. Amintim că la popoarele balcanice, în special în Iugoslavia, Bulgaria și Albania, obiceiul „Lazărului" este tot atît de bine păstrat ca și la noi, dar cu deosebirea fundamentală că tematica literară sud-dunăreană este *aceeași* cu a colindelor laice românești. Cu alte cuvinte la români „Lăzărelul" și-a păstrat funcția, cu substrat indisolubil legat de fenomenul reînvierii naturii, iar la popoarele slave din sudul Dunării funcția s-a transformat în cea de felicitare, de urare, aidoma colindelor profane românești [18]. Această legătură cu Anul Nou, nu cel stabilit convențional, ci cel legat de ciclurile naturii, ar demonstra astfel legătura strînsă dintre conținutul și forma de manifestare a obiceiului, și, mai ales, puterea de viață, milenară, a tradiției.

---

[18] Tema am studiat-o în cadrul planului de lucru al Institutului de etnografie și folclor în anul 1965, din care am prezentat comunicarea : *Din folclorul tradițional comun popoarelor român și iugoslav*, în 1967, la Prisren în R. F. Iugoslavia, la al XIV-lea Congres al folcloriștilor iugoslavi.

TEMATICA LITERARĂ

Privită în ansamblu, tematica literară a cîntecelor de Anul Nou buzoiene se evidenţiază dintr-un început în preponderenţa motivelor laice, strîns înrudite cu motivica repertoriului general românesc de colinde. Se poate socoti ca generală, pe întreaga zonă, tema albinei care strîngea din flori ,,ceara pentru sărbători" (pentru făcliile sărbătorilor). S-ar putea spune că este reflectarea poetică a unei îndeletniciri zonale dezvoltate. (Amintim că şi astăzi, în această zonă, printre darurile de nuntă figurează şi fagurii de miere, cîteodată un stup întreg.) Tema a slujit cu uşurinţă infiltraţiei creştine, care atunci cînd ,,Ceara se făcea făclie" a dat-o ,,Sfintei Mărie"[19], în locul unei destinatare căreia i se adresa cîntarea.

Tema *căsătoriei* este prezentă de cele mai multe ori de sine stătătoare. Atunci cînd există o asociaţie tematică, ea se face cu sfera unei alte îndeletniciri de bază a poporului nostru, cu păstoritul. Astfel, la tulpina a doi pomi dintr-o grădină, ,,Ionel băiat bărbat" este îndemnat să mîne oile la strungă, să nu-l apuce nor de ploaie, care de fapt nu este nor de ploaie, ci soarta sa, norul de ploaie apărînd ca simbol al căsătoriei. Iar ca zestre primea sute şi mii de oi şi miorele ,,să-şi facă nunta cu ele"[20] : *La tulpina pomilor/ Este strunga oilor./ Dar la strungă cine mînă?/ Ionel, băiat, bărbat,/ Mînă oile di-un cap./ Mînă, mînă, frăţioare, /Că te-apucă nor de ploaie./ Nor de ploaie nu fuse,/ Fuse soarta dumitale,/ Pe Ion să-l însurăm./ Dar de zestre ce să-i dăm?/ Sute, sute oi cornute,/ Mii şi mii de miorele,/ Să-şi facă nunta cu iele./ La anu' şi la mulţi ani!*

În altă variantă norul nu este de ploaie, ci ,,nor de porumbei". Trimişi . . . ,,Ca să măsoare pămîntul./ Pămîntul şi cugetul"[21].

Voinicia tînărului întemeietor de cămin este sugerată în forma împăcării cu starea de fapt a rînduielilor :[22] *La tulpina a doi meri,/ Arde două lumînări./ Lumînările s-au topit./ Scoală Stane-oi fi dormit?/ Căş flăcăii ţi-au venit/ Şi în grajdu ţi-au sărit / Şi pe murgu ţi l-au luat./ Lasă, lasă să mi-l ia,/ Şi eu cît am flăcăit / Numai murgi am călărit.*

Tot cîntec pentru tînăr este şi cel în care se spune : *Toate păsările dorm,/ Numai eu nu pot să dorm,/ De mirosul florilor,/ De dulceaţa pomilor* [23], iar în altă variantă precizează o nuanţă aparte, probabil de cîntec pentru copii, întrucît dintre toate păsările din ,,poarta lui Spiridon" una nu-şi găseşte astîmpărul în nici un pom şi strigă pe Ion ca să-l înfeşe în ,,scutice de argint" şi să-l adoarmă *Pe perniţă roşioară,/ Cusută de Mărioară* [24].

Tot în vederea apropiatei căsătorii, Ileana îşi pregăteşte zestrea şi este invitată să iasă ,,în foişor" să întîmpine alaiul nunţii care se apropie [25].

Mai este de semnalat şi tema altei ocupaţii de bază, *plugăritul*, dar dependentă tot de cea a *tinereţii în preajma căsătoriei* : *Puse-i plugul la*

---

[19] Fişe text mg. 3797 v/r.
[20] Fişe text mg. 3818 f.
[21] Fişe text mg. 3817 r/p.
[22] Fişe text mg. 3777 v/l.
[23] Fişe text mg. 3797 r/b.
[24] Fişe text mg. 3777 v/j.
[25] Fişe text mg. 3777 v/o.

părete/ Şi boii la iarbă verde/ Şi flăcăii-n sat la fete,/ Cu mnijlocul plin de bete [26].

Din ansamblul tuturor temelor literare, am putea spune însă că se conturează cu perseverenţă o temă pe care am numi-o a *florilor*, distribuită divers în foarte multe variante. Cea mai curentă formulare este cea din refren, ,,Florile-nflor, dalbe de măr''. Menţionăm apoi privilegiul celor două judecătoare : ,,Floarea soarelui'' şi ,,Spicul grîului''. De asemenea *Florile garoafele,/ Ce-au făcut miroasele?* [27].

Foarte palid, elementul creştin apare de pildă prin înlocuiri de nume. Astfel în picătura căzută din cele două lumînări din dealul la nouă meri se scaldă, într-una din variante, apocriful Moş Crăciun [28], în altă variantă Sf. Vasile [29], sfînt care în alt exemplar este, simplu, tînărul Vasile [30]. Unul din aceste texte continuă : *Mai la deal şi mai la vale/ Se scaldă şi-o fată mare./ Pe fată cum o chema?/ Lenuţa, iubita mea* [31]. Unele texte precizează cu hotărîre că este vorba de tînărul Vasile [32] — deşi i se fixează acţiunea ,,În noaptea de Sf. Vasile'' — care, trebuind să vină cu toţi boierii la curte, lipseşte totuşi, pentru că — spune o variantă — pleacă să vîneze un iepuraş pentru veşmîntul Domnului, fără să precizeze care domn [33], iar în alte variante vine la două zile [34] ,,cu ocaua plină rasă'' [35]. Substituirile s-au făcut şi cu nume vag istorice, astfel că într-un text este vorba de un oarecare ,,Ştefan Vodă'', în poarta căruia boierii îl laudă pe ,,Costică Făt-Frumos'', bun călăreţ şi vînător [36].

Formule literare de încheiere. Majoritatea pieselor conţin diverse formule literare *cîntate* anume la sfîrşitul cîntării. Unele sînt adresate *direct* gazdei, altele *indirect*. Cea mai frecventă comportă expresia admiraţiei pentru bunăstarea şi prosperitatea gospodarului : *Ale cui-s aceste case,/ Aşa'nalte, minunate?* Acest final conţine deci un amănunt interesant de cultură materială legat de tipuri de construcţie mai noi. Un interes similar prezintă şi una din cîntările din Gura Teghii : *Cu porţile ferecate,/ Cu verigi de fier legate* [37]. Cel mai des evocate sînt casele acoperite ,,Cu şindrilă mărunţea''. Aceste versuri le consider de încheiere pentru că niciodată nu au fost cîntate singure, iar în asociere cu alte teme întotdeauna au fost plasate final.

Tot în Gura Teghii au fost culese şi alte versuri ce subliniază mai evident, în încheierea cîntecului, funcţia specifică de Anul Nou. Aşa de pildă *Busuioc verde pe masă,/ Rămîi gazdă sănătoasă./ La anul cînd vom veni/ Sănătoși să vă găsim* [38].

---

[26] Fişe text mg. 3811 r/o.
[27] Fişe text mg. 3811 v/g.
[28] Fişe text mg. 3797 v/k.
[29] Fişe text mg. 3797 r/o.
[30] Fişe text mg. 3797 v/u.
[31] Fişe text mg. 3739 v/k.
[32] Fişe text mg. 3777 v/k, 3797 v/u.
[33] Fişe text mg. 3797 v/u.
[34] Fişe text mg. 3777 v/k.
[35] Fişe text mg. 3777 v/k.
[36] Fişe text mg. 3777 v/t.
[37] Fişe text mg. 3816 v/l.

În „Florile” din satul Valea Muscelului, o dată cu urarea de sănătate, se mai adaugă și o apreciere admirativă adusă gazdei, pe lîngă dorința personală a celui care cîntă : *Rămîi gazdă sănătoasă./ Unde-i gazda mai frumoasă/ Și ocaua plină, rasă* [39].

În Gura Teghii, unde există amîndouă categoriile de versuri de încheiere (cele în care este vorba de prosperitate și respectiv cele în care se urează de sănătate), niciodată acestea nu sînt cîntate împreună.

În același sat mai sus menționat, unele din aceste *melodii se încheie cu un chiot foarte puternic* (ca la sfîrșitul unor cîntece de seceriș din Transilvania), după care urmează nelipsitul „La mulți ani” strigat. Melodiile de „plug” se încheie tot cu un chiot, dar pe silaba „Hăi” sau „Hă”[40] și în loc de „La mulți ani” se strigă „Roată, flăcăi, hă”[41].

Neprecizarea categorică a persoanei căreia i se adresează cîntarea ar putea da impresia că aceste cîntece și-au pierdut funcția. Așa cum este evidențiată însă în alte părți, cu aluzie clară pentru *tînăr*, *bătrîn*, *vînător* etc., nu este exclus ca ea nici să nu fi existat aici.

În același sens amintim de prezumtiva existență a colindei de Paști, care ar fi putut fi consacrată unui termen generic, precum echinocțiul de primăvară.

Refrenul. Toate exemplarele aparținînd — după toate probabilitățile — *aceluiași* strat de formare comportă refren (vom mai reveni asupra lui în capitolul : Melodia).

Din punct de vedere literar, refrenul cel mai frecvent aici, ca în toată țara, este cel care se referă la :

1) „*Flori*” (cu epitetul „*dalbe*”, de cele mai multe ori completat cu atributul „*de măr*”, în diverse forme de combinare [42]). În Gura Teghii pe lîngă alte refrene se cîntă un refren laic cu o nuanță total deosebită :

2) „*Zori*, *zori*, *zori*, zorițelor,/ Pe la voi fetițelor”[43]. Cîntecul tradițional cu acest refren poate să fi fost cîntat mai de mult în zorii zilei, ca în alte zone ale țării, de unde denumirea lui de „Zori”, după cum el mai poate aminti de cîntecele tradiționale de șezătoare. Destul de frecvent se aude și refrenul :

3) „*Relului Domnului*”[44] sau „*Relului Doamne*”[45]. Explicația sensului „Rel” nu a putut-o da nici unul dintre cîntăreți. Forma „Rel” pare să țină de zona Buzăului. Desigur sîntem tentați să-l derivăm prin anagramă din *Ler*, existent în toată țara. Amintim totuși că majoritatea textelor buzoiene care cuprind refrenul cu „Rel” sînt laice și tratează numai o anumită temă, direct sau tangent legată de aceea a tinerilor înaintea

---

[38] Fișe text mg. 3817 r/o.

[39] Fișe text mg. 3777 v/i.

[40] Fișe text mg. 3811 r/o.

[41] Fișe text mg. 3799 v/o.

[42] a — „Florile dalbe”, fișe text mg. 3797 v/p ; 3775 v/b, 3818 v/f2 ;
b — „Florile dalbe, flori de măr”, fișe text mg. 3779 r/k ; 3797 v/n ;
c — „Florile-nflori, dalbe de măr”, fișe text mg. 3800 r/i ;
d — „Flori înflor' și flori di măr”, fișe text mg. 3816 v/l.

[43] Fișe text mg. 3817 r/n.

[44] Fișe text mg. 3777 v/j.

[45] Fișe text mg. 3818 v/h.

căsătoriei, în general numiți *miri* (băiatul în Transilvania *mire*, cu diminutivul *mirel*, în zona sud-estică a țării, deci și în Buzău, se numește *ginere*, cu diminutivul *ginerel*, de unde este posibilă derivarea — deși improbabilă — a lui *Rel*, apoi *Relului*). Existența termenului *Ler* în refrenul cîntecului ritual de nuntă din Bihor „*Lerului* și dai Ler mireas' ” etc. ar putea să sugereze aceeași prezumție[46].

4) Refrenul cu conținut religios[47] este în totală minoritate. În comuna Gura Teghii au fost culese două exemplare în care refrenul este aproape identic din punct de vedere muzical. Textele lor sînt însă : unul laic, cel foarte frecvent în această zonă : „Florile-nflor și flori de măr”[48], iar celălalt este religios-creștin : „O Doamne Sfinte Vasile”[49].

MELODIA

În melodiile cîntecelor ceremoniale de Anul Nou din zona Buzăului pulsează voioșia tinerească și în același timp vigoarea maturității, prin concizia mijloacelor de expresie, respectiv a elementelor de structură.

În cele ce urmează vom prezenta caracteristicile structurale pregnante ale materialului muzical reprezentativ.

Versul rîndului melodic (nu și al refrenului) are o construcție de opt silabe catalectice sau acatalectice, grupate clasic în tetrapodie pirică.

Înșiruirea versurilor se face fără strofe.

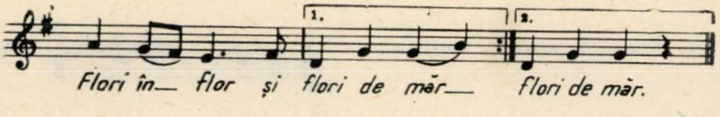
Rima este împerecheată, rar asonantă.

---

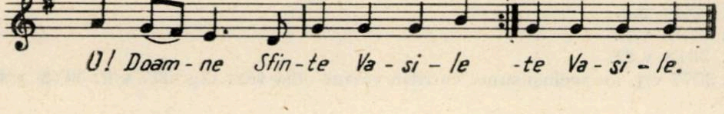
[46] Existența acestui termen în cîntecul ritual al miresei este cercetată la noi, pentru prima dată, în studiul personal înscris în planul de activitate al Institutului de etnografie și folclor din anul 1968, intitulat *Melodii ceremoniale de nuntă din regiunea Crișana*. De asemenea, prezența lui în ritualul de înmormîntare, într-o variantă mai îndepărtată a cîntecului ceremonial de seceriș din zona Bihor, cît și frecvent în colindele din toată țara, a format subiectul unei comunicări personale ținute în cadrul sesiunii științifice a Institutului mai sus menționat, în anul 1969, intitulată *Aspecte din unitatea folclorului muzical românesc*.

[47] Fișe text mg. 3818 v/g și 3777 v/k.

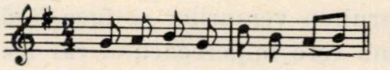
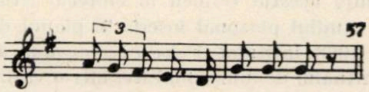
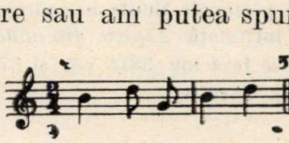
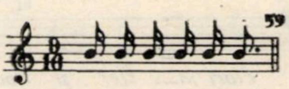
[48] mg. 3816 v/l.



[49] mg. 3817 r/p.



Forma arhitectonică. Foarte grăitor pentru demonstrarea vîrstei acestor cîntece este forma arhitectonică foarte simplă, alcătuită în majoritatea cazurilor dintr-un singur rînd melodic și refren. Deși aparent nu ar avea nici o legătură structura arhitectonică cu cea modală, totuși se remarcă o anumită poziție a refrenului față de rîndul melodic propriu-zis în melodiile majore și alta în cele minore, și anume : toate melodiile majore încep cu rîndul melodic și sfîrșesc cu refrenul repetat : A + : Rf :[51] (într-un singur exemplar refrenul nu se repetă), pe cînd melodiile minore încep mai frecvent cu refrenul și încheie cu rîndul melodic repetat : Rf + : A :[52]. Nu vom face abstracție de formele socotite aparent mai evoluate, alcătuite din două rînduri melodice A + B. Ele sînt într-adevăr foarte rare și atunci cînd apar cuprind texte cu conținut religios și fără refren, așa că unul din rîndurile melodice nu este exclus să fi fost inițial purtător al textului de refren[53]. Un alt exemplar, socotit cu două rînduri melodice[54] A + B + B cadența, este posibil să fi avut soarta precedentului, întrucît primul vers al rîndului întîi melodic este ,,Floricică *de de* măr'', deci nu departe de textul refrenului asemănător. Există și un exemplar pe care l-am putea considera într-adevăr cu două rînduri melodice fără refren[55]. El este însă o psalmodiere mai mult vorbită decît cîntată, aceasta poate fi și din cauza vîrstei venerabile a cîntăreței (90 de ani)[56].

Se observă o strînsă dependență între rîndul melodic și refren, din punct de vedere structural și expresiv. Atunci cînd melodia începe cu rîndul melodic A, ea este ca o întrebare, prin cadența de obicei pe terță și registrul sunetelor mai înalt :  față de refren, care ar constitui un răspuns, prin cadența finală pe fundamentală și registrul sunetelor mai grav : [57] Cînd melodia începe cu refrenul, el apare ca o chemare sau am putea spune ca un semnal de trîmbiță, pe terță și cvintă : [58] sau cîteodată pe același sunet repetat : [59] Așadar tesătura muzicală a întregii piese este unitară prin elementele compoziţionale bine sudate, realizînd un echilibru perfect.

---

[51] mg. 3800 r/i ; 3816 v/l ; 3817 r/p etc.

[52] mg. 3818 v/h ; 3777 v/j ; 3777 v/t.

[53] mg. 3797 v/p ; A + B + A variat cadență — 3797 v/k.

[54] mg. 3797 r/b.

[55] mg. 3811 r/o.

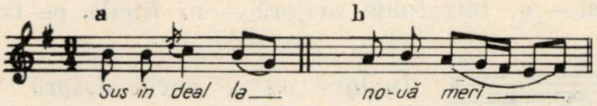
[56] mg. 3810 r/o.

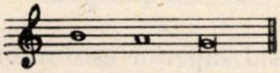
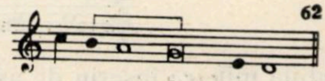
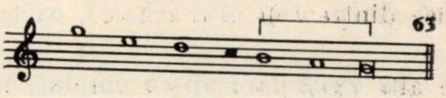
[57] mg. 3797 v/n.

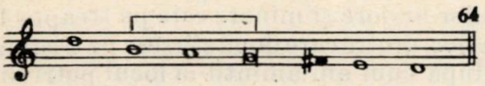
[58] mg. 3818 v/f2.

[59] mg. 3777 v/j. Pe același sunet cu ritm variat : fișe text mg. 377 v/t : 3818 v/h.

În majoritatea cazurilor fraza melodică, ce se desfăşoară pe un rînd pe melodic, este formată de obicei din două motive, fiecare dimensionat pe jumătate de rînd melodic — pe un hemistih[60] A = a + *b*. Într-una din excepţii, cînd A se repetă după refren, nu-l mai repetă identic, ci este format din b + cadenţa[61]. Această concentrare ritmico-melodică pe fragmente minime demonstrează în plus arhaicitatea structurală.



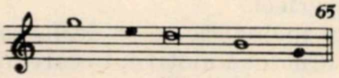
Scări — Ambitus — Cadenţe. Analizînd sunetele principale ale acestor melodii se remarcă aproape în exclusivitate diatonismul cu substrat pentatonic sau prepentatonic, construit pe scări de un ambitus redus. Cele mai multe exemplare sînt de tip major, în care se evidenţiază nucleul tricordului major:  amplificat cu trepte pasagere în unele exemplare, iar în altele cu trepte definitiv instalate, evoluînd de la sunetul fundamental *sol* în registrul înalt pînă la ambitusul de octavă, iar în registrul grav pînă la cvarta inferioară: [62] Extrema superioară pe octava sol este rar întîlnită şi în acest caz ambitusul inferior se opreşte pe fundamentala sol: [63]

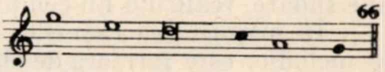
Cel mai frecvent ambitus superior merge pînă la cvinta — *re*, în care pienul lipseşte, în schimb apare cel de sub sunetul fundamental: [64] Scara mai sus prezentată evoluează către un mod major mai întîi prin apariţia sensibilei, apoi prin completarea treptelor defective.

---

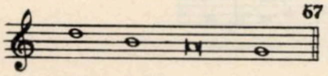
[60] mg. 3717 r/n.
[61] mg. 3777 v/o.
[62] mg. 3811 v/j.
[63] mg. 3797 r/b; 3777 v/b.
[64] mg. 3818 v/g; 3816 v/l; 3817 v/p; 3797 v/n.

Două exemplare se desfășoară în forma plagală, într-un ambitus de octavă :

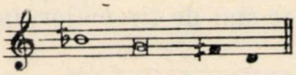

[65]


[66]

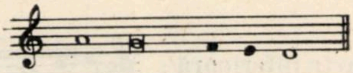
O altă melodie cu cea mai simplă structură a formei modale de pînă acum — o tetratonie majoră — cu finala pe treapta a 2-a :


[67]

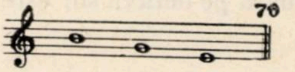
Înainte de a vorbi despre melodiile de tip minor voi prezenta un exemplar deosebit[68], care are o bună parte din melodie și sunetul final pe *sol*, dar care nu și-a stabilit modul, terța *si* fiind constant intonată la sfert de ton, deci mai sus decît bemolul clasic temperat, iar sunetul *fa* este constant în reluarea melodiei, de trei ori becar și o dată diez, de asemenea cu tendință de sfert de ton. Fragmentul de scară este următorul :



Într-o altă variantă [69] sunetul superior este intonat constant și clar pe înălțimea lui *la*, iar cel inferior pe *fa* este stabilit pe becar, dar apare un nou sunet *mi*, care generează altă atracție între treptele scării :



Melodiile minore înscriu de asemenea în structura lor formule melodice dintre cele mai arhaice, ca tritonul :


[70]

care în alte exemplare apare umplut, cu semitonul plasat între treapta a 2-a și a 3-a [71]. Celelalte exemplare minore sînt într-un mod eolic, cu semitonurile între treptele a 2-a și a 3-a, a 5-a și a 6-a, cu toate treptele naturale [72], cîteodată și cu subton [73], întotdeauna treapta a 8-a fiind omisă.

Un singur exemplar cuprinde modul frigian [74], cu treapta a 5-a mobilă.

Cadența finală a tuturor melodiilor majore și minore este pe treapta I, cu excepția a patru exemplare de tip major, dintre care două sfîrșesc pe treapta a 2-a și alte două pe treapta a 5-a, după cum am amintit la locul potrivit.

---

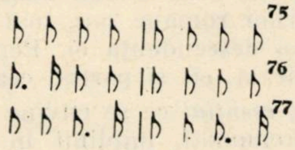
[65] mg. 3818 v/g ; 3816 v/l ; 3817 v/p ; 3797 v/n.
[66] mg. 3799 r/k.
[67] mg. 3811 r/o.
[68] mg. 3777 v/n.
[69] mg. 3777 v/l.
[70] mg. 3777 v/t.
[71] mg. 3797 v/c.
[72] mg. 3816 v/m.
[73] mg. 3817 r/o ; 3797 v/k.
[74] mg. 3777 v/o.

Mișcare, ritm, măsură. Între elementele caracteristice ale acestor cîntece este și tempo-ul, care este întotdeauna giusto, fără nici o variație. În exemplarele studiate pînă acum limitele mișcării metronomice sînt între 64 și 154, pentru pătrime.

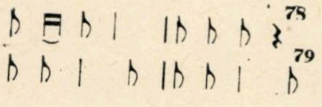
Ritmul este cel mai frecvent în sistemul giusto-silabic, parlando și aksak.

Prezentăm cîteva dintre cele mai frecvente scheme ritmice :

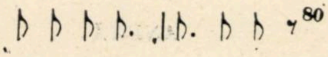
1) rezultînd măsura 2/4 :


[75] [76] [77]

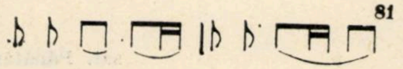
2) cu unul din timpi lungit rezultînd măsura de 5/8 :


[78] [79]

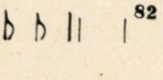
și 9/16:

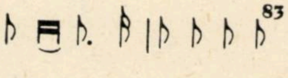

[80]

3) și cu formule ce se înscriu în măsura de 3/4. Atunci cînd culegerile se vor completa, desigur tabloul acestor scheme se va amplifica.

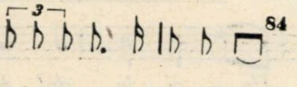

[81]

În refren, pe lîngă formulele binare :


[82]


[83]

sînt prezentate formulele ritmice de trei silabe, în special pe timpul întîi :


[84]

---

[75] mg. 3775 v/b.
[76] mg. 3797 v/t.
[77] mg. 3775 v/k.
[78] mg. 3811 v/j.
[79] mg. 3811 r/o.
[80] mg. 3777 v/j.
[81] mg. 3817 r/o.
[82] mg. 3797 v/p.
[83] mg. 3817 r/p.
[84] mg. 3797 v/n; 3800 r/l.

Concluziile noastre sînt provizorii. Concluziile definitive asupra cîntecelor ceremoniale de Anul Nou din zona de munte a Buzăului vor putea fi trase abia atunci cînd majoritatea materialului, inclusiv cel din cîmpie, va fi adunat şi studiat, alături de o cercetare informativă intensivă şi extensivă.

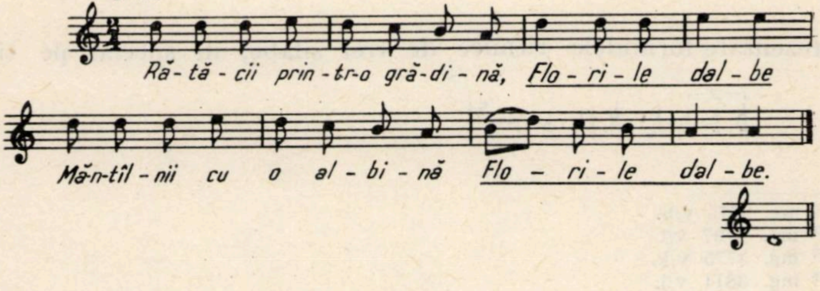
Prin studiul de faţă se circumscrie în primul rînd păstrarea desfăşurării unui ceremonial tradiţional popular, în forme şi cu o terminologie originală, ce vizează vechi stadii istorice de cultură autohtonă, posibil anterioare cuceririlor romane sau, mai plauzibil, existente în *paralel* cu cultura romană şi descendenţa ei. Pentru această datare pledează atît cristalizarea muzicală, cît şi parţial cea literară, mai cu seamă refrenul.

Un element *esenţial* ce se cuvine din nou subliniat este substratul funcţional de ceremonial, împlinit în numele tinereţii naturii, pentru primăvara umană, ceremonial pe care astăzi îl atestăm aici, în zona Buzăului, ca pe un fenomen social viu, practicat, în virtutea tradiţiei, de toate vîrstele — copii, tineri, maturi, bărbaţi şi femei.

ANEXĂ

„Flori”

Mg. 3797 v/r sat. Pănătău, 1.II.1970
Culeg. } Elisabeta Moldoveanu-Nestor inf. grup de fete între 11 şi 14 ani
Tr. }

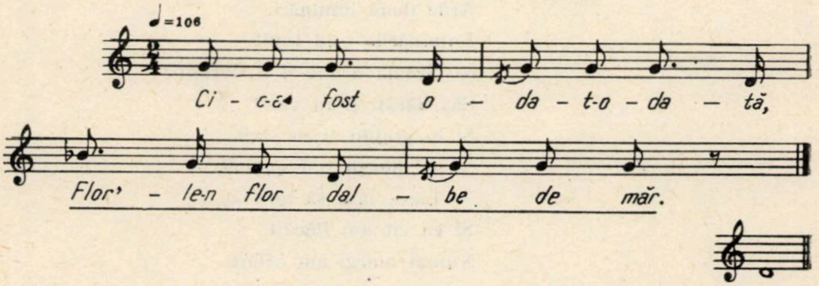

♩=108
Ră-tă-cii prin-tr-o gră-di-nă, Flo-ri-le dal-be
Mă-n-tîl-nii cu o al-bi-nă Flo-ri-le dal-be.

Rătăcii printr-o grădină, *Florile dalbe*
Mă-ntîlnii cu o albină. rf.
Albina strîngea din flori, rf.
Ceara pentru sărbători... rf.

„Flori"

Mg. 3777 v/n
Culeg. E. M. Nestor
Tr.

sat. Valea Muscelului, 31.II.1970
inf. Marcu Elena, 13 ani

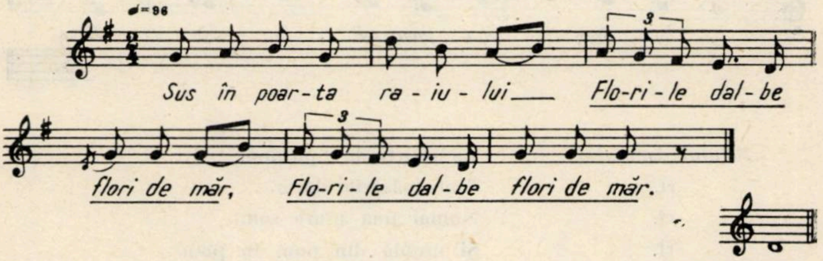

♩=106
Ci - c-a fost o - da - t-o - da - tă,
Flor' - le-n flor dal - be de măr.

Cic-a fost odat' odată *Flor'le-nflor, dalbe de măr*
O căsuță fermecată rf.
Și-n căsuță cin' stătea, rf.
Stătea Stanca și Leana. rf.

„Florile"

Mg. 3797 v/n
Culeg. E. M. Nestor
Tr.

sat. Cătina, 1.III.1970
inf. Cîrstea Victoria, 16 ani


♩=96
3
Sus în poar-ta ra - iu - lui___ Flo-ri - le dal - be
3
flori de măr, Flo-ri - le dal - be flori de măr.

Sus în poarta raiului, *Florile dalbe, flori de măr*
Șade floarea soarelui rf.
Și cu spicul grîului rf.
Și judecă florile, rf.
Ce-au făcut miroasele? rf.

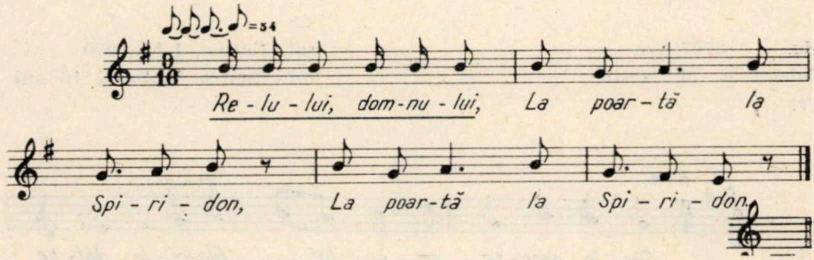
Altă variantă muzicală apropiată, cu următorul text :

Mg. 3777 v/l
sat. Crîng, 31.I.1970
inf. Elena Lobodan, 42 ani

La tulpina la doi meri,
Arde două lumînări.
Lumînările s-au topit.
— Scoală Stane-oi fi dormit?
Căș flăcăii ți-au venit
Și în grajdu ți-au sărit
Și pe murgu ți l-au luat.
— Lasă, lasă să mi-l ia,
Și eu cît am flăcăit
Numai murgi am călărit.

„Florile”

Mg. 3777 v/j
Culeg. } E. M. Nestor
Tr.
sat. Valea Muscelului, 31.I. 1970
inf. Neculai Gheorghe, 14 ani



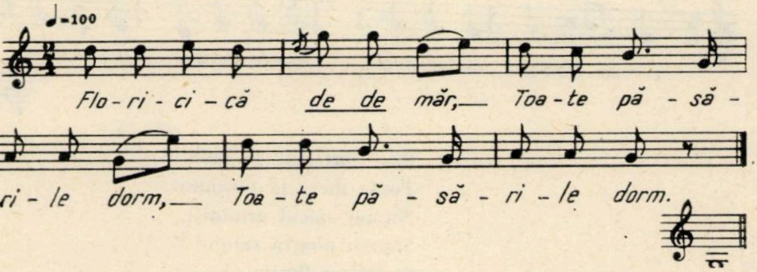
♪♪♪.♪=54
Re-lu-lui, dom-nu-lui, La poar-tă la
Spi-ri-don, La poar-tă la Spi-ri-don.

Relului domnului	La poartă la Spiridon,
rf.	Toate păsările dorm,
rf.	Numai una n-are somn
rf.	Și umblă din pom în pom
rf.	Și strigă Ion, Ion.
rf.	Vin la mama să te-nfăș,
rf.	În scutice de argint,
rf.	Pe perniță roșioară,
rf.	Cusută de Mărioară,
rf.	La anu' și la mulți ani!

„*La flori*”

Mg. 3797 r/b
Culeg. } E. M. Nestor
Tr.

sat. Sibiciul de Sus, 2.II.1970
inf. Gîdiuță Elvira, 20 ani

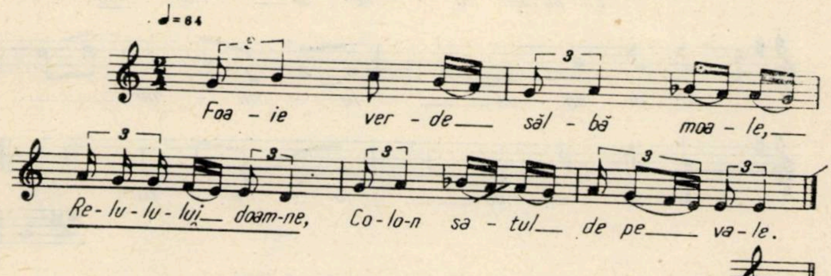

♩=100
Flo-ri-ci-că de de măr,
Toa-te pă-să-ri-le dorm,
Toa-te pă-să-ri-le dorm.

Floricică *de de* măr,
Toate păsările dorm,
De mirosul florilor,
De dulceața pomilor.
Ale cui aceste case,
Case'nalte și frumoase,
Cu șindrilă măruntea?
Iar pe ea cine dormea?
Dormea stol de porumbei...

„*Flori*”

Mg. 3777 v/o
Culeg. } E. M. Nestor
Tr.

sat. Crîng, 31.I.1970
Lobodan Elena, 42 ani

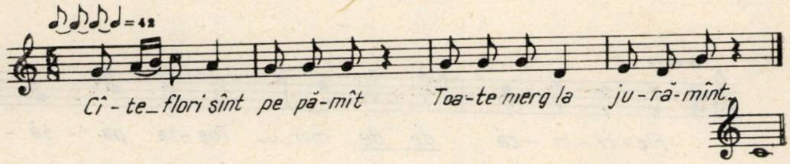

♩=84
Foa-ie ver-de săl-bă moa-le,
Re-lu-lu-lui doam-ne,
Co-lo-n sa-tul de pe va-le.

Foaie verde, salbă moale, *Relului Doamne*
Colo-n satul de pe vale
/: Stă Ileana la fereastră. :/ rf.
Ia coase și chindisește rf.
Și de nuntă se gătește. rf.
Ia ieși Leano-n foișor rf.
Și te uită-n delișor
/: Să vezi nunta cum mai vine. :/ rf.

„Pluguleț"

Mg. 3811 v/j
Culeg. } E. M. Nestor
Tr.

sat. Lopătari, 14.IV.1970
inf. Teșcan Ecaterina, 49 ani

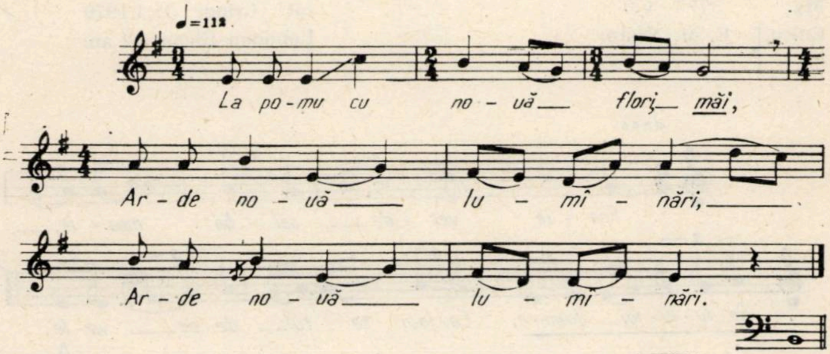

=42
Cî - te_ flori sînt pe pă-mît
Toa-te merg la ju-ră-mînt.

Cîte flori sînt pe pămînt,
Toate merg la jurămînt.
Numai spicul grîului
Șade-n poarta raiului
Și judică florile,
Florile, garoafile,
Ce-au făcut miroasele?
Dete-o ploaie și cu vînt,
Culcă florile la pămînt.
Dete-o ploaie și cu soare,
Scoală florile în picioare.

„La plug"

Mg. 3797 v/k
Culeg. } E. M. Nestor
Tr.

sat. Odăile, 31.I.1970
inf. Andrei Nicolae, 18 ani

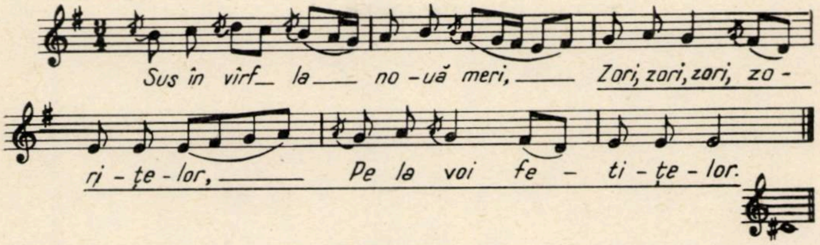

♩=112
La po-mu cu no-uă_ flori_ măi,
Ar-de no-uă_ lu-mî-nări,_
Ar-de no-uă_ lu-mi-nări.

La pomu cu nouă flori,
Arde două lumînări.
Din aceste lumînări,
Pică nouă picături.
Și-n aceste picături
Se scaldă și Moș Crăciun.
Mai la deal și mai la vale,
Se scaldă și-o fată mare.
Pe fată cum o cheamă?
Lenuța, iubita mea.

„Plug"

Mg. 3817 r/o
Culeg. } E. M. Nestor
Tr.

sat. Gura Teghii, 22.VI.1970
inf. Grup de femei


♩= 78
Sus în vîrf la nouă meri, Zori, zori, zori, zo-
ri-țe-lor, Pe la voi fe-ti-țe-lor.

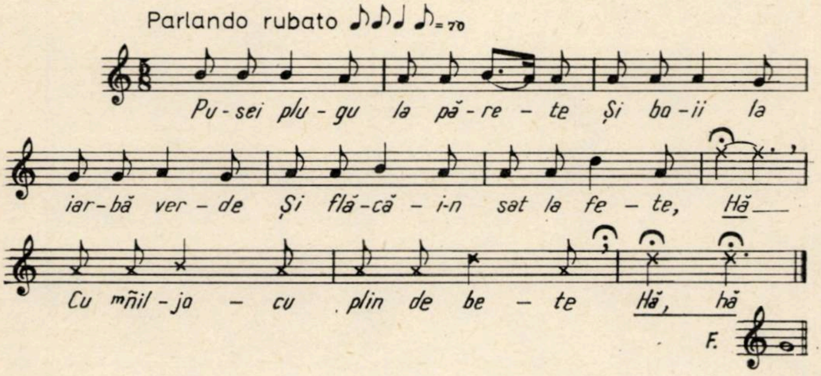
Sus în vîrf la nouă meri, *Zori, zori, zori, zorițelor*
Pe la voi fetițelor

Arde nouă lumînări. rf.
Sus îmi arde, jos îmi pică. . . rf.
Busuioc verde pe masă, rf.
Rămîi gazdă sănătoasă. rf.
Busuioc verde sub pod, rf.
Rămîi neică sănătos. rf.
La anu cîn' vom veni, rf.
Sănătoși să vă găsim. rf.

„Plugu' "

Mg. 3810 r/o
Culeg. } E. M. Nestor
Tr.

sat. Aldeni, 14.IV.1970
inf. Joița Simion, 90 ani.


Parlando rubato ♪♪♩ ♪= 70
Pu-sei plu-gu la pă-re-te Și bo-ii la
iar-bă ver-de Și flă-că-i-n sat la fe-te, Hă
Cu mñil-ja-cu plin de be-te Hă, hă
F.

UNELE PROBLEME ALE CARTOGRAFIERII ÎN ATLASUL ETNOGRAFIC AL ROMÂNIEI

RADU O. MAIER

Cartografierea etnografică ca metodă grafică de ilustrare şi reprezentare a diferitelor obiecte şi fenomene etnografice, în răspîndirea lor teritorială, ne dă o imagine clară asupra cercetării ştiinţifice a etnografiei, istoriei etc.

Dacă cartografierea este aplicată la hărţile istorice, atunci ea reflectă în spaţiu diferite laturi ale procesului istoric; raportată la problemele de etnografie, putem constata că se suprapune cu procesul de formare şi dezvoltare al naţiunii respective în cadrul unor perioade de timp mai îndelungate.

Hărţile etnografice ne permit să concretizăm reprezentările noastre despre un popor, de la apariţia sa pînă în zilele noastre, despre teritoriul său, formarea şi dezvoltarea culturii sale.

Cartografierea etnografică şi hărţile sînt tot mai frecvent folosite de numeroşi specialişti din diferite domenii de activitate.

Alături de hărţile etnice, care indică răspîndirea popoarelor, se prelucrează şi se editează hărţi proprii etnografiei, dedicate studiului diferitelor elemente ale culturii populare, atît materiale cît şi spirituale.

Studiul culturii materiale şi spirituale a oricărui popor în trecut ajută la înţelegerea mai concretă a particularităţilor şi dezvoltării acesteia în contemporaneitate.

Cartografierea elementelor culturii, într-o perioadă istorică dată în dezvoltarea unui popor, se află în legătură directă cu studiul fenomenelor social-economice, care caracterizează acea etapă istorică a relaţiilor sociale. Evidenţierea cu ajutorul metodei cartografice a elementelor dominante ale culturii materiale şi spirituale, pe un teritoriu populat, şi a unei economii asimilate, adoptată de acest popor, dă cercetătorilor care se ocupă de Atlasul Etnografic al României materiale bogate, pentru formularea necesară unor concluzii care relevă caracterul social-economic al perioadei cercetate. Fără un astfel de material etnografic concret, problemele complexe ale relaţiilor sociale aproape că nu pot exista, nu pot fi urmărite în procesul de dezvoltare al societăţii umane.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 327–232, Bucureşti, 1971

Pornind de la materialele etnografice, se constată că unele elemente ale culturii materiale sînt extraordinar de stabile, datorită unor condiţii de climă şi de sol. Încadrate în procesul de modernizare, ele se păstrează în condiţiile diferitelor formaţii. Astfel de elemente, care nu pot fi privite în nici un caz ca anacronisme, reflectă tradiţiile în complexitatea lor culturală de veacuri şi aduc mărturii despre originalitatea acestora. Trecute şi menţinute de societate prin filtrul selecţiei etnice ele se păstrează ca forme ale unor realităţi naţionale.

Cu ajutorul cartografierii se evidenţiază şi elementele care se păstrează ca relicve. Sprijinindu-se pe datele cartografice, fenomenele în existenţa şi răspîndirea lor dau posibilitatea de a cerceta cauzele care au favorizat apariţia şi păstrarea lor în patrimoniul culturii populare. Desigur, în epocile de trecere de la o formaţie economică-socială la alta, elementele culturii materiale şi spirituale suferă schimbări esenţiale, producîndu-se o evoluţie în soarta lor, uneori transformîndu-se aproape total, alteori păstrînd în ele, în multe cazuri, forma, prin forţa tradiţională a acelui moment istoric. Ca exemplu, o astfel de epocă poate fi socotită a doua parte a secolului al XIX-lea, cînd relaţiile capitaliste au cunoscut o dezvoltare puternică.

Tocmai acest lucru este foarte important pentru alcătuirea Atlasului Etnografic al României. Survenind o serie de transformări esenţiale în viaţa satului românesc, prin reforma agrară din 1864, reformă care a schimbat radical raportul social, ulterior, din România — prin apariţia unor pături sociale noi pe lîngă cele existente în „satul tradiţional'' românesc din Muntenia şi Moldova —, au avut loc schimbări de o deosebită intensitate şi în domeniul culturii materiale şi spirituale a poporului nostru.

Ca un punct de plecare sau ca o etapă de studiu şi cartografiere ne poate servi această perioadă în care vestigiile culturii materiale sînt foarte pronunţate, atît în domeniul arhitecturii populare, al aşezărilor, al gospodăriei, al instrumentarului agricol, cît şi al meşteşugurilor, al costumelor populare, etc. Această etapă este considerată o etapă de bază în domeniul „etnografiei ţărăneşti'', dar şi o perioadă a marelui avînt industrial în toate provinciile istorice ale ţării. Această etapă credem că ar fi bine să fie cercetată pentru fixarea ei în hărţile Atlasului Etnografic al României.

Fără îndoială, în perioada feudală, elementele culturii populare, făcînd abstracţie de nivelul scăzut de trai şi al economiei, au suferit şi ele o serie de transformări, dar mult mai lente, mai puţin perceptibile.

Cartografierea acestora este extrem de dificilă şi se poate face numai pe baza anumitor izvoare, care ar putea da desigur unele rezultate în elucidarea diverselor şi complexelor probleme ce le ridică în momentul de faţă Atlasul Etnografic al României, probleme deosebit de importante, care de fapt au fost luate în discuţiile Atlasului.

Dar cu multă părere de rău trebuie arătat că materialele etnografice nu pot să-şi aducă încă aportul lor deplin la rezolvarea obiectivelor de bază în realizarea Atlasului Etnografic al României, din motive bine cunoscute nouă tuturor, ele fiind aproape nesistematizate sau dispersate în arhive şi muzee, aşa încît contribuţia lor efectivă la elucidarea acestora este aproape imposibilă. Un deziderat al tuturor specialiştilor este selectarea, catalogarea întregului material etnografic pe scara întregii ţări, pentru a se putea aduce apoi contribuţia care este aşteptată de la atlas atît pe plan naţional, cît şi pe plan internaţional.

Materialele adunate de multe generaţii de înaintaşi trebuie valorificate în întregime prin lucrări de sinteză, lucrări generalizatoare-teoretice, care să trateze în ele întreaga cultură materială şi spirituală a poporului, lucrări de anvergura Atlasului Etnografic al României.

În primul rînd trebuie folosite şi sistematizate toate materialele etnografice ce se află în diferite arhive din ţară sau în diferite arhive de pe lîngă muzee. Arhivele au materiale legate în special de perioadele secolelor al XVIII-lea —al XIX-lea, referitoare la agricultură, ocupaţii, meşteşuguri, obiceiuri etc., care cu un efort susţinut de depistare şi fişare ar putea contribui pe deplin la rezolvarea onorabilă a unor probleme de care Atlasul se ocupă în mod nemijlocit şi care intră în tematica Atlasului Etnografic al României prin conţinutul lor. De asemenea, în afara informaţiilor valoroase aflate în arhive, pot fi folosite materiale etnografice apărute de la 1850 pînă în prezent, care conţin o seamă de informaţii asupra agriculturii, meşteşugurilor, păstoritului, portului popular, prelucrării lemnului, obiceiurilor în general, credinţelor, obiceiurilor juridice şi organizării sociale. În lista acestor lucrări ar putea fi citate *Agricultura la români* de Tudor Pamfile, *Terminologie poporală română* de Fr. Damé, *Agricultura în judeţul Mehedinţi* de Ion Ionescu de la Brad, *Meşteşugurile din Transilvania pînă la sfîrşitul secolului al XV-lea* de Şt. Pascu, lucrările lui R. Vuia referitoare la locuinţă şi păstorit, *Nunta la români*, *Sărbătorile la români* de S. Fl. Marian, ca şi o serie întreagă de lucrări ale lui Artur Gorovei, Ovid Densusianu, Nicolae Iorga, Simion Mehedinţi etc. ; materiale de bază care reflectă unele perioade istorice cărora li se vor putea efectua hărţi etnografice ce să reflecte situaţia unor fenomene istorico-economico-sociale ale vremii.

În urma prelucrării acestora de către specialişti în vederea întocmirii Atlasului Etnografic al României, existenţa aşa-ziselor ,,pete albe'' va fi obligatoriu acoperită cu ajutorul tuturor materialelor existente în arhive, muzee şi pe teren, etc.

Baza întocmirii hărţilor etnografice pentru Atlasul Etnografic al României este de fapt materialul etnografic ; el se poate judeca după izvoarele din care provine.

Primul loc îl ocupă în ierarhia importanţei lor bunurile de uz zilnic, arhitectura populară, portul popular, obiecte care în mare parte se află în folosinţa populaţiei sau se păstrează în muzee şi în colecţii particulare.

În primul rînd ne vom baza pe materialele existente încă pe teren, în folosinţa populaţiei rurale, care păstrează în mare parte caracteristicile lor naţionale etnice şi peste care Atlasul Etnografic al României nu va putea trece fără să le consemneze şi cartografieze după principiile proprii de lucru stabilite şi conform problematicii specifice Atlasului.

O altă problemă demnă de reţinut este aceea a fondului etnografic din muzee, fond compus dintr-un număr nelimitat de colecţii originale de obiecte, imense colecţii de fotografii şi desene în număr de zeci de mii. Principalele deţinătoare de materiale etnografice sînt marile muzee etnografice, orăşeneşti, unele dintre ele cu o vechime de peste 100 de ani, cum sînt ,,Muzeul Bruckenthal", ,,Muzeul etnografic al Transilvaniei", ,,Muzeul Satului", ,,Muzeul etnografic al Moldovei", ,,Muzeul tehnicii populare" din Dumbrava Sibiului, ,,Muzeul viticulturii" din Goleşti, ,,Muzeul Banatului", ,,Muzeul Deltei", ,,Muzeul de artă populară al R. S. România", ,,Muzeul de arheologie" din Bucureşti, ,,Muzeul de arheologie" din Constanţa, ,,Muzeul de arheologie" din Cluj, ,,Muzeul de arheologie" din Alba Iulia şi Deva şi multe altele. Toate aceste muzee au o bogăţie de exponate de o deosebită valoare paleoistorică, de istorie medie şi contemporană, etnografică, o parte dintre acestea depăşind milenii, dacă ne referim la cele arheologice, şi mai multe veacuri dacă avem în vedere pe cele istorice şi etnografice, fiecare cu specificul său. De asemenea, pentru a face referiri valoroase asupra unor materiale ce trebuie să intre în Atlasul Etnografic al României, trebuie să avem în vedere colecţiile personale ale diferiţilor iubitori şi culegători de comori ale culturii populare româneşti, precum şi diferite case memoriale — muzeu : ,,Casa de la Răşinari a lui Octavian Goga", unde se păstrează un bogat fond de materiale etnografice, format din cărţi dintre primele ediţii româneşti, ceramică caracteristică Mărginimii zonei Sibiului, icoane pe sticlă, aparţinînd diferitelor şcoli populare cît şi diferiţilor meşteri, ţesături tradiţionale, cît şi o sumedenie de piese de mobilier, caracteristice aceleiaşi zone româneşti şi centrului de mobilier din Răşinarii Sibiului. De asemenea menţionăm ,,Casa Memorială N. Bălcescu" din Bălceşti, cît şi muzeele săteşti cum sînt cele din comuna Lupşa, judeţul Alba, cel din Răşinari, jud. Sibiu, etc., în care se păstrează o serie întreagă de materiale autentice, originale, ale secolelor trecute, necesare pentru includerea în problematica Atlasului Etnografic al României. Ca izvor nesecat în afara tuturor acestora, este încă realitatea etnografică a terenului din ,,satul tradiţional românesc", care serveşte drept bază tuturor surselor de informaţie necesare întocmirii hărţilor Atlasului Etnografic al României.

Ca probleme de bază ale cartografierii etnografice sînt şi arhitectura populară, aşezările, gospodăriile, folosirea fondului agrar şi împărţirea acestuia. Stabilirea tipologiei zonale a arhitecturii populare şi fixarea ei în hărţile Atlasului Etnografic al României constituie o problemă de bază, care se cere inclusă şi studiată cu toată străduinţa. De asemenea, legat de gospodărie şi aşezări, va trebui să se facă hărţi etnografice ce vor ilustra specificul naţional românesc al unităţii şi diversităţii satului tradiţional. Studiul tuturor acestor elemente specifice s-a făcut, pînă în prezent, de către etnografi, geografi, sociologi etc., cu mijloace primitive de ridicare a planurilor de case, gospodării şi aşezări.

În sprijinul cercetărilor vechi a venit, dacă putem spune aşa, o nouă disciplină şi anume ,,fotogrametria", ale cărei aplicaţii au căpătat o mare amploare, atît din punctul de vedere al determinării cantitative, cît şi calitative, depăşind astfel cadrul lucrărilor topografice şi intrînd în lucrările de producţie curentă, într-o serie întreagă de sectoare de activitate economică, tehnică, cu un caracter destul de divers. În orice caz, aplicaţiile fotogrametriei sînt evidente în domeniul nostru de activitate din punct de vedere cartografic, cu scopul întocmirii planurilor aşezărilor rurale sau urbane la scări medii şi mari, uşor de manipulat şi interpretat de oricare dintre specialişti, folosind doar cîteva etape caracteristice acestei discipline, ca : citirea fotografică, recunoaşterea fotografică, identificarea directă şi indirectă, fotointerpretarea şi fotointerpretarea complexă.

În etnografie, referitor la aspectele legate de aşezări, se poate spune că importanţa fotointerpretării este deosebit de mare, atît ca bază de cercetare a realizărilor legate de scoarţa terestră prin fotointerpretare topografică şi diverse cercetări în zone extrem de întinse, anterior necunoscute şi greu accesibile, cum sînt cătunele din Munţii Apuseni, sau practic inaccesibile, în afara zborurilor de aerofotografiere, cît şi ca o disciplină în care s-a găsit de fapt o bază documentară deosebit de valoroasă pentru cartografierea etnografică a planurilor şi aşezărilor rurale, în special în vederea întocmirii Atlasului Etnografic al României.

Fotogrametria îşi păstrează, astfel, aspectul metric, îmbunătăţindu-şi mult conţinutul prin dezvoltarea fotointerpretărilor. Prin acest aspect calitativ, fotogrametria, deşi este o disciplină îngustă, se suprapune peste domenii foarte variate ale diferitelor ştiinţe, ajutînd în viitor la rezolvarea unor serii întregi de probleme care sînt cîteodată limitate ca rezolvare, tocmai din cauza metodologiei de care se foloseşte una sau alta dintre ştiinţe. Prin fotografia aeriană asupra localităţilor şi interpretarea acesteia, se pune la dispoziţia cercetătorului o imagine ,,vie'' a situaţiei terenului după interesul şi alegerea acestuia de către oamenii de ştiinţă, primind reprezentarea statistică a planului respectiv, a elementelor şi detaliilor planimetrice, cît şi a anumitor elemente izolate de specialitate, fie referitoare la aşezare, la arhitectură sau detalii ale acesteia etc., fie la împărţirea terenului folosit atît în vatra satului, cît şi cel din afara lui, ilustrîndu-se astfel modul de folosire a lui : pădure, păşune, vie, livezi, teren arabil, conform specificului ocupaţiei predominante în zona respectivă.

În sfîrşit, ca un ultim izvor ar fi literatura etnografică, fie sub forma monografiilor etnografice, a studiilor comparate, a materialelor, fie sub cea a bibliografiei de specialitate. Dacă vom ţine seama de toate categoriile de material, vom putea observa cu mare uşurinţă că el se încadrează perfect în perioadele istorice cuprinse între anii 1850—1900, 1900—1918, 1918—1945, apoi de după cel de-al doilea război mondial. Materialele etnografice, istorice şi sociologice, fiind foarte bine datate, acoperă în linii generale tot teritoriul ţării.

Pentru a fi cît mai bine reprezentată cartografierea etnografică şi a înfăţişa cît mai bine specificul etnic românesc, se cere împărţirea teritoriului ţării fie pe provincii istorice cunoscute îndeobşte, fie pe judeţe administrative, fie în zone etnografice specifice caracterizate din punct de vedere economico-social, zone agricole, zone pastorale, zone meşteşugăreşti etc., ceea ce ar da posibilitatea folosirii pe scară largă a diferitelor date statistice publicate anterior, cum ar fi cele referitoare la recensămintele populaţiei, cele din Marele dicţionar geografic, din anuarele statistice etc., date ce stau la îndemîna tuturor cercetătorilor.

Credem că vor trebui fixate limite de timp în dezvoltarea evoluţiei culturii populare, pentru a putea fi studiată atît sincronic, cît şi diacronic.

În realizarea cartografierii trebuie deci să se ţină seama de expresia dinamică a procesului istoric în diferite perioade, încorporîndu-se pe aceeaşi hartă şi evoluţia fenomenelor în cazul că aceasta este posibil, iar în caz contrar aceasta să se realizeze pe două hărţi paralele, evidenţiindu-se deci dezvoltarea, evoluţia şi frecvenţa fenomenului studiat.

De fapt, prin cartografierea etnografică va trebui să fie relevat fenomenul de cultură predominant, cît şi cel rar sau, dacă este posibil, chiar şi fenomenele singulare.

Deci, în concluzie, cu ajutorul cartografierii etnografice, trebuie să scoatem în evidenţă, cu toată certitudinea, clasificarea fenomenelor, relevîndu-se atît unitatea naţională, cît şi diversitatea ei în cadrul culturii populare româneşti.

În materialul de faţă am căutat să elucidăm numai unele probleme pe care le-am crezut mai importante, legate de cartografierea etnografică pentru realizarea Atlasului etnografic al României, urmînd ca o serie de alte probleme să fie tratate într-un studiu următor.

DATE PRIVIND STADIUL ACTUAL AL CERCETĂRILOR DE FOLCLOR ÎN UNIUNEA SOVIETICĂ

RADU NICULESCU

Cel ce-și propune să arunce o privire de ansamblu asupra cercetărilor și preocupărilor sovietice de folclor din ultima vreme este din capul locului frapat de remarcabila productivitate a gîndirii științifice pe acest tărîm, de spațiul editorial impresionant ce i se afectează în toate cele 16 republici ale Uniunii — atît în domeniul cărții cît și în cel al publicațiilor periodice —, precum și de volumul corespunzător al publicării de *materiale* folclorice, ca ,,pendant'' și ca suport al cercetării.

Încercînd o rapidă sinteză, apare limpede din literatura de specialitate (cărți, studii, articole) publicată în anii din urmă că, în genere, cercetările sovietice au continuat să dezvolte și să adîncească în primul rînd opțiuni ce-i sînt tradiționale.

Astfel, au fost continuate cercetări privind : teoria proceselor folclorice (lucrări de P. G. Bogatîrev, V. Jirmunski — a cărui dispariție a îndoliat, în ianuarie anul acesta, științele umaniste — ș.a.), reflectarea în *textul* și în *practica* folclorică a realității și a mentalității sociale (K. V. Cistov, V. Bazanov etc.), periodizarea și clasificarea folclorului (I. A. Tudorovskaia, E. V. Varsiladze etc.), genurile, particularitățile și tipologia lor (regretatul V. I. Propp, V. M. Sidelnikov, V. Bazanov, V. T. Șomina, V. I. Ermina ș.a.), textologia — domeniu în care cercetările sovietice au înregistrat un substanțial avans — (V. I. Propp, B. Putilov, volumul colectiv *Prinţipî tekstologhiceskogo izucenia folklora* [1], Moscova — Leningrad, 1966, etc.), estetica generală a folclorului (remarcabile sinteze datorate lui V. E. Gusev și K. S. Davletov), problemele stilistice ale textului folcloric — epitet, simbol etc. — (N. I Kravțov, V.I. Eremina etc.), în sfîrșit problemele epicii (V. M. Gațak, B. P. Kirdan, N. I. Kravțov ș.a.), cu accent special, se înțelege, pe problematica bîlinei (A. M. Astahova, P. D. Uhov — talentat cercetător dispărut prematur —, I. I. Iudin etc.).

Evident, aceste preocupări precumpănitoare — însoțite de numeroase altele, de mai mică anvergură — nu viețuiesc numai în stare pură. Adesea

---

[1] *Principiile studierii textologice a folclorului.*

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 333–327, București, 1971

ele se întrepătrund, se îmbină eventual cu alte fire problematice. Remarcabilă este şi înclinarea către transformarea progresivă a vechilor aliniamente ale cercetării, în domeniile dialecticii concret/abstractului, al obiectivelor şi al tehnicilor studiului etc., înclinare realizată în tendinţa asumării a ceea ce este recent „bun cîştigat" în domeniile de vîrf ale ştiinţelor umane. Materializări semnificative ale acestui curs sînt, între altele, volumele colective publicate relativ de curînd sub redacţia lui N. I. Kravţov (ultimul tom apărut — al II-lea — din seria *Folklor kak iskusstvo slova* [2], 1969, serie patronată de Universitatea din Moscova) şi, respectiv, B. Putilov (*Folklor i etnografia* [3], Moscova — Leningrad, 1970).

Paralel cu aceste multiple preocupări care — toate — continuă, în substanţă, o îndelungată şi solidă tradiţie folcloristică sovietică şi rusă, s-au dezvoltat cu o admirabilă eficacitate, în ultimii ani, şi cercetări ce derivă în bună parte din investigaţiile — de ordinul teoriei literaturii — întreprinse asupra folclorului de aderenţii aşa-numitei orientări „formaliste" ruse din deceniul al treilea.

Este vorba — în principal — de lucrările grupului de cercetători deosebit de înzestraţi — marea majoritate din Moscova şi Leningrad — înmănuncheat periodic de „cursurile de vară" (în fond, simpozioane unionale) animate la Universitatea din Tartu de prof. I. Lotman.

Această categorie de cercetări — de inspiraţie semiologică —, ce depăşeşte de fapt nucleul elaborărilor de la Tartu, a obţinut rezultate remarcabile în domeniul cercetării mitului (E. M. Meletinski, V.N. Toporov, V. V. Ivanov, B. L. Oghibenin ş.a.), a riturilor şi obiceiurilor (P. G. Bogatîrev, D. M. Segal, E.S. Semeka etc.), a basmului şi a narativităţii în general (E. M. Meletinski şi colaboratorii — C. I. Nekliudov, E. S. Novik, D. M. Segal —, I. I. Smirnov ş.a.), a paremiilor (G. L. Permiakov) şi aşa mai departe.

Cum, din principiu, în ştiinţă inovaţia pertinentă de ordinul metodologiei şi al epistemologiei constituie tipul de progres *cel mai fertil cu putinţă*, această clasă de cercetări sovietice asupra folclorului prezintă — fără tăgadă — un interes cu totul ieşit din comun. Ghidată de ţelul identificării constantelor procesului de formare a sensului, ele se disting prin energia şi spiritul creator în care se străduie să zămislească semiologiei o cale efectiv proprie, neîngrădită de tutela lingvisticii, de tirania modelului limbii şi a modelelor informaţionale elementare.

★

Se înţelege de la sine că liniile de forţă fundamentale ale acestui foarte general tablou, care s-a străduit să acopere cît de cît ansamblul unional în ceea ce are el mai semnificativ, se regăsesc întru totul la Moscova, care împarte cu Leningradul calitatea de centru principal de concentrare a cercetărilor folclorice, etnografice şi etnologice în cadrul Uniunii Sovietice.

La Moscova, cercetarea de folclor se întreprinde la Institutul de literatură mondială «Maxim Gorki», în cadrul colectivului de folclor al Institutului de etnografie, la Institutul de studii balcanice, toate trei institute aparţinînd Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., la catedrele de folclor de la Universitatea de Stat « Lomonosov » (MGU) şi de la Universitatea « Patrice Lumumba ».

---

[2] *Folclorul ca artă a cuvîntului*. A se vedea şi recenzia publicată de N. I. Roşianu în „Revista de etnografie şi folclor", an. 15 (1970), nr. 5.

[3] *Folclor şi etnografie*.

Sectorul de folclor al Institutului de literatură mondială fiind, atît numericeşte cît şi ca volum de lucrări, principalul colectiv moscovit de studii folcloristice, iar activităţile sale concrete fiindu-mi mai îndeaproape cunoscute — în urma vizitei întreprinse la Moscova în ianuarie-februarie 1971 —, asupra acestora din urmă mă voi opri.

Sectorul, aflat sub conducerea lui Victor M. Gaţak, este alcătuit dintr-o echipă de zece cercetători specializaţi pe culturi şi grupuri de culturi, astfel încît se poate acoperi oarecum, foarte în mare, întreaga Uniune, un tehnician asistent şi — suplimentar — un grup în periodică primenire de aspiranţi şi doctoranzi (compus în prezent din şapte persoane), a căror activitate directă nu e însă formal cuprinsă în planurile de muncă ale Institutului.

Cum înfăptuirea curentă a anchetelor de teren revine în primul rînd institutelor de cercetări din republicile unionale (pentru Federaţia Rusă, Institutului de literatură rusă « Casa Puşkin » din Leningrad[4]), sectorul de folclor de la Institutul « Gorki » are drept obiectiv central *prelucrarea* materialelor. Sub două forme fundamentale : pe de o parte elaborarea de studii analitice şi de sinteze asupra folclorului popoarelor sovietice şi al altor popoare, pe de altă parte întocmirea de ediţii ştiinţifice de folclor, de înaltă ţinută.

La rîndu-i, elaborarea de studii are în vedere două categorii distincte de lucrări, care figurează în planul sectorului sub indicativele : *Istoria, tipologia, poetica folclorului* şi, respectiv, *Relaţii folclorice regionale şi interetnice.*

În cadrul primei categorii au fost realizate sau sînt în curs o serie de mari monografii colective lucrate cu concursul şi participarea specialiştilor din republici : *Skazania o nartah. Epos narodov Kavkaza*[5], Moscova, 1969 (sub redacţia lui A.A. Petrosian, A. I. Alieva, V. M. Gaţak, U. B. Dalgat) ; *Tekstologhiceskoe izucenie eposa*[6], sub tipar (în redacţia lui V. M. Gaţak şi A. A. Petrosian) ; *Speţifika folklornîh janr*[7], sub tipar (redactor B. P. Kirdan) ; *Tipologhia narodnogo eposo*[8] (în curs de elaborare, începută în 1971, va fi terminată în 1973, conducătorul lucrării — V. M. Gaţak).

Pe lîngă marile lucrări colective, au fost redactate şi publicate un număr de ample monografii „de autor'' : B. P. Kirdan, *Ukrainskii narodnîi epos*[9], Moscova, 1965 ; M. I. Ciokovani, *Narodnîi gruzinskii epos o prikovannom Amirani*[10], Moscova, 1966 ; A. I. Alieva, *Adîgskii nartskii*

---

[4] În scop didactic în primul rînd, culegeri şi anchete de teren organizează, cu studenţii, şi catedrele de folclor ale universităţilor din ţară.

[5] *Saga despre narţi. Epos al popoarelor Caucazului.*

[6] *Cercetarea textologică a eposului.*

[7] *Specificul genurilor folclorice.*

[8] *Tipologia eposului popular.*

[9] *Eposul popular ucrainean.*

[10] *Eposul popular gruzin despre Amiranii cel înlănţuit.*

epos [11], Nalcik, 1970; U. B. Dalgat, *Gheroiceskii epos cecenev i inguşev* [12], sub tipar.

În această ordine de lucrări, a fost publicată în 1967, la Moscova, şi monografia — deosebit de importantă în ceea ce ne priveşte — *Vostocino-romanskii epos* [13], elaborată de V. M. Gaţak. Autorul tratează într-o amplă viziune de ansamblu problemele epicii eroice a întregii romanităţi răsăritene, propunînd o serie de rezolvări interesante şi subtile în ceea ce priveşte clasificarea şi periodizarea tipurilor, precum şi caracterizarea condiţiilor social-istorice ale genezei lor. Plină de interes este în special periodizarea relativă propusă pentru un număr de tipuri epice care ridică altminteri serioase probleme (*Iovan Iorgovan*, *Gruia*, *Novac şi fata sălbatică*, *Toma Alimoş* etc.). Argumentarea — întemeiată pe o vastă bibliografie teoretică şi de izvoare — aduce totodată, implicit, o preţioasă contribuţie la examenul critic al conceptului de *epos* şi al categoriei *eroic*. De o tratare temeinică şi substanţială beneficiază capitolul *Caracteristicile generale ale genului, poetica şi stilul cîntecelor eroice*, care ocupă aproximativ o cincime din cele 220 de pagini in —8° ale studiului. În ciuda unor aspecte controversabile, monografia se impune ca o solidă sinteză, purtătoare de remarcabile puncte de vedere originale, lucrare unică în felul ei în literatura romanistică de specialitate. Studiul este însoţit de 30 de texte epice — tipuri (inclusiv texte aromâne, megleno- şi istroromâne) în excelenta traducere rusă a autorului, de note şi minuţioase bibliografii de variante la fiecare tip.

La tema *Relaţii folclorice regionale şi interetnice*, în cadrul sectorului vor fi redactate o serie de lucrări, între care (în 1971 — 1974) şi o mare monografie, sub redacţia lui B. P. Kirdan, închinată relaţiilor folclorice dintre slavii răsăriteni şi cei apuseni.

În domeniul editorial, sectorul de folclor a pregătit şi trimis la tipar în cadrul seriei ,,Eposul popoarelor U.R.S.S.'', serie îngrijită de A.A. Petrosian, ediţii academice, cu bogat aparat critic, bilingve (originalul plus traducerea rusă) — ediţii aflate la începutul lui 1971 în pragul apariţiei — : eposul uzbek *Rustamhan* (redactor N. V. Kidaiş-Pokrovskaia), eposul kirghiz *Hurlugka şi Hemra* şi *Saiat şi Hemra* (A. S. Mirbadaleva), eposul altaic *Altai-Buceai* (I. V. Puhov şi S. Surazacov), eposul nart al popoarelor adîghice (A. I. Alieva şi colectiv). În cursul acestui an vor fi prezentate editurii Academiei de Ştiinţe eposul iacut *Rebelul Kulun Kuluptuur* (I. V. Puhov), eposul kazah *Koblandî-batîr* (N. V. Kidaiş-Pokrovskaia şi O. Nurmangabetova de la Institutul de literatură din Alma-Ata), eposul başkir (A. S. Mirbadaleva şi colectiv de specialişti din Başkiria), eposul leton *Laciplessis* [14] (V. M. Gaţak şi un colectiv din R.S.S. Letonă). În curs de pregătire se află eposul *Ker-oglî* (versiunile azerbaidgeană, tadjică, uzbekă, turkmenă, care urmează să fie încorporate, fiecare, în cîte un volum autonom), eposul kirghiz *Manas*, iar într-o perspectivă ceva mai îndepărtată, eposul bureat, kalmîk, haccas, gruzin.

---

[11] *Eposul nart al adîgilor.*

[12] *Eposul eroic al cecenilor şi inguşilor.*

[13] *Eposul romanic răsăritean.*

[14] Amplă înjghebare pe teme populare de A. Pimpurs. Un soi de prelucrare literară a tradiţiei orale.

Se are de asemenea în vedere reeditarea, într-o concepţie modernă, şi completarea — unde este cazul — a corpusului eposului rus.

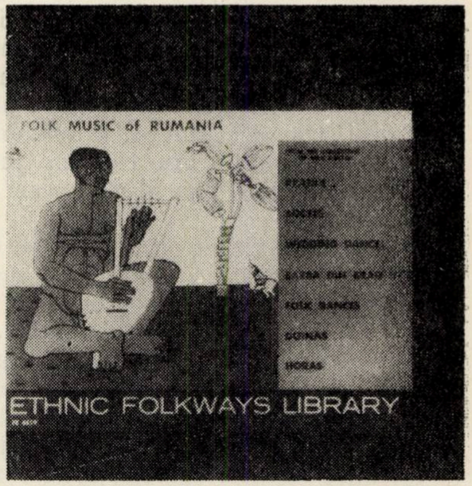
Făcînd bilanţul, se poate lesne băga de seamă că principala pondere în alcătuirea dosarului de sarcini al sectorului de folclor de la Institutul de literatură mondială « Gorki » revine, semnificativ, studierii eposului.

Această laborioasă activitate, operînd curent cu piese de talie uriaşă de ordinul zecilor de mii de versuri, are o deosebită importanţă. Atît monografiile cît şi ediţiile de texte — multe inedite — sînt menite să introducă în circuitul literaturii mondiale de specialitate un imens domeniu epic pînă acum, practic, ignorat. Or, acest masiv flux de documentaţie epică poate fi susceptibil să modifice — îmbogăţind — actualul concept european şi occidental de epos, concept făurit din paradigme homerice, tot aşa cum revelarea fondului cultural tradiţional al populaţiilor amerindiene, oceaniene şi — în bună măsură—africane a impus posibilitatea restructurării şi nuanţării conceptelor generice de mit, basm, legendă.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

1. *Folk Music of Rumania. From the Collection of Bela Bartok. Brauls, Bocets, Wedding Dance, Sarba din Brau, Folk Dances, Doinas, Horas.* Ethnic Folkways Library, FE 4419. Discul este însoțit de un text explicativ litografiat (4 pagini), cu o introducere de Bernard Cehan și note pe marginea exemplelor de Henry Cowell. (Lui Bernard Cehan i se datoresc totodată traducerile titlurilor și ale unor fragmente de poezii.) Pe eticheta discului se precizează că este vorba de muzică populară culeasă și înregistrată de Béla Bartók în România („Collected and Recorded in Rumania by Bela Bartok"). Casa editoare, Folkways Records, își rezervă toate drepturile („All Rights Reserved") asupra melodiilor gravate pe cele două fețe ale acestui disc de 30 cm diametru (33 ½ ture), scos în 1951. Desenul de pe plic — un executant dintr-o liră africană — nu are nici o legătură cu muzica populară românească. El este emblema unei serii de discuri de folclor muzical editată de casa americană Folkways.



Recenzarea unui disc editat acum două decenii ar putea să pară fără rost. M-am hotărît totuși să o fac îndemnat de mai multe motive. Este un disc de folclor muzical românesc apărut peste hotare și o dare de seamă, chiar cu întîrziere, este binevenită. Pe cîte știu, pînă în momentul de față el nu a fost semnalat în nici o publicație românească. Am socotit însă absolut necesar să aștern pe hîrtie cele ce urmează pentru a lămuri o gravă eroare : nu este vorba de muzică populară românească „culeasă și înregistrată de Béla Bartók", ci de înregistrări făcute de Constantin Brăiloiu între anii 1930 și 1937 !

Textul explicativ care însoțește discul nu ne dă nici o deslușire asupra împrejurărilor în care originalele înregistrărilor pe disc, făcute de

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 333–347, București, 1971

marele etnomuzicolog român Const. Brăiloiu, au ajuns în mîna casei americane Folkways. Este însă limpede că ele fac parte din discurile cu muzică populară românească pe care C. Brăiloiu i le-a trimis cu mulţi ani în urmă lui B. Bartók.

Aşa cum am arătat şi în alte împrejurări, Const. Brăiloiu nu s-a mulţumit cu performanţele mai mult decît modeste ale înregistrărilor acustice pe cilindri de ceară, făcute cu fonograful, aparatul de imprimat sunete de odinioară al folcloriştilor : sunet slab, înregistrare şi redare deficientă, neuniformă şi incompletă a spectrului sonor, văduvit atît de sunetele foarte grave cît şi de cele foarte înalte, timbrul alterat, imposibilitatea captării unor formaţii muzicale mai mari etc. Din primii ani de activitate ai Arhivei de folclor a Societăţii compozitorilor români (întemeiată în 1928), C. Brăiloiu s-a preocupat de înregistrarea celor mai buni interpreţi şi a celor mai de seamă piese însufleţite de aceştia, pe discuri de gramofon, la cel mai înalt nivel al tehnicii timpului. A recomandat caselor editoare imprimarea unor tarafuri autentice, aduse în Capitală de către Arhivă cu mari greutăţi, dar mai ales a comandat industriei înregistrări speciale, necesare documentării ştiinţifice. În mai multe rînduri Brăiloiu i-a trimis lui Bartók din discurile înregistrate de dînsul sau de discipolii săi, sub directa lui îndrumare. Bartók a transcris cîteva din aceste înregistrări şi i-a trimis lui Brăiloiu copii ale notaţiilor respective. În apendicele primelor două volume ale colecţiei postume de muzică populară românească culeasă de B. Bartók, *Rumanian Folk Music*, tipărită la Haga în 1967 sub îngrijirea muzicologului american Benjamin Suchoff, se află opt din ele : trei melodii instrumentale — un joc şi două melodii de nuntă culese de Brăiloiu de la cimpoierul Ion Papuc din Beciu, judeţul Buzău — şi cinci melodii vocale : un cîntec şi un bocet culese de la Fira Trip din Crînceşti, judeţul Bihor, două doine culese de la Rafira Iurcovan şi Rafira Stanimir din Drăguş, judeţul Braşov, şi un cîntec de nuntă cules de la două fete din aceeaşi localitate, Zenovia Fogoroş şi Maria Sofonea.

Găsite între lucrurile rămase de pe urma lui Béla Bartók, discurile româneşti au fost în mod greşit considerate drept ale sale. O parte din ele au ajuns pe cele două feţe ale acestui disc. Este regretabil că cei în cauză nu şi-au luat osteneala să cerceteze obîrşia acestor înregistrări. Din inscripţiile de pe etichetele discurilor, care consemnează genurile şi titlurile pieselor imprimate, numele şi originea informatorilor, precum şi data culegerii, s-ar fi putut lesne vedea că e vorba de documente sonore din localităţi necercetate de Bartók, înregistrate pe deasupra la date la care el încetase să mai culeagă folclor muzical românesc. S-a pus astfel, din nefericire, în circulaţie pe seama lui B. Bartók un material ştiinţific datorat în întregime lui C. Brăiloiu şi Arhivei de folclor a Societăţii compozitorilor români.

Cum era de aşteptat, discul cuprinde o mulţime de inexactităţi. Iată cuprinsul lui, aşa cum reiese din cele scrise pe etichete :

SIDE I

Band 1. FOLK DANCE IN HORA STYLE (orchestra)
Band 2. FOLK DANCE IN HORA STYLE (orchestra)
Band 3. LOVE SONG – Doina

Band 4. TRAGIC ROMANCE—Doina
Band 5. LAMENT FOR DEAD MOTHER—Bocet
Band 6. LAMENT FOR DEAD HUSBAND—Bocet. Sung by Safra Bion Racu

SIDE II

Band 1. BRAUL (orchestra)
Band 2. SARBA DIN BRAU (orchestra)
Band 3. VILLAGE FOLK DANCE (orchestra) played by the ,,Taraf" of Runc (District of Gorj)
Band 4. WEDDING DANCE (bagpipe)
Band 5. BRAUL (bagpipe) played by Ion Papuc
Band 6. LAMENT FOR DEAD HUSBAND—Bocet
Band 7. LAMENT FOR DEAD BROTHER—Bocet
Band 8. HORA: GIRL'S SONG
Band 9. LAMENT FOR THE DEAD—Bocet Leontina Niga — vocal
Triganuca Nemciu — pipe acc.

Şi iată acum exact şi în amănunt cuprinsul real al discului:

FAŢA I

1. *Sîrba din Cîmpulung*
2. *Hora lui Bădiţă*

Taraful Ioniţă Bădiţă din Găvana, judeţul Argeş. Disc His Master's Voice AM 4268 (OWX 526—525). Disc comercial înregistrat la propunerea lui C. Brăiloiu în 1930 (nr. din discoteca Institutului de etnografie şi folclor: D. 339 I—II).

3. Cîntec: *Cine m-aude cîntînd...*
4. Cîntec epic: *Logodnicii nefericiţi*

Voce: Zenovia Fogoroş — Vica lui Conşiţ din Drăguş, judeţul Braşov. Înregistrări ştiinţifice, procedeu Columbia, făcute de C. Brăiloiu, Bucureşti, 29.8.1933 (D. 414 I a, b).

5. *Bocet la mamă*

Voce: Fira Trip din Crînceşti, judeţul Bihor. Înregistrare ştiinţifică, procedeu Columbia, făcută de C. Brăiloiu în colaborare cu Ilarion Cocişiu, Bucureşti, 23.10.1934 (D. 514 b).

6. *Bocet la soţ*

Voce: Safta Dionisie Racu din Drăguş, judeţul Braşov. Înregistrare ştiinţifică, procedeu Columbia, făcută de C. Brăiloiu, Bucureşti, 29.8.1933 (D. 410 II b).

FAŢA II

1. Cîntec de nuntă: ,,*De mireasă*"
2. Joc de nuntă: *Nuneasca*

Cimpoi: Ion Papuc din Beciu, judeţul Buzău. Disc Columbia DV 472 (WHR 179). Disc comercial înregistrat la propunerea lui C. Brăiloiu în 1931 (D. 319 II a, b).

3. *Brîul şi Sîrba din brîu*

Taraful Nicolae Zlătaru din Runcu, judeţul Gorj. Disc Columbia DV 1203 (WHR 250). Disc comercial înregistrat la propunerea lui C. Brăiloiu în 1934 (D. 329 II).

4. Ritual de mort : *Cîntecul zorilor*
5. *Bocet la frate*
6. Cîntec de joc (Sîrbă) : *Dă-mă, mamă, după drag . . .*

Voce : Maria Arbagic din Runcu, județul Gorj. Înregistrări științifice, procedeu Columbia, făcute de C. Brăiloiu, București, 2.9.1933 (D. 412 II a, b, c).

7. *Bocet la mamă*

Voce : Leontina Niga și fluier mare moldovenesc : Trifănucă Nemciuc, ambii din Deia, județul Suceava. Înregistrare științifică, procedeu Columbia, făcută de Tiberiu Alexandru, București, 28.9.1937 (D. 740).

Transcrierile melodiilor culese de Brăiloiu de la cimpoierul Ion Papuc, făcute de Bartók, au fost publicate în lucrarea amintită, volumul I, p. 673—675. (Transcrierea jocului *Nuneasca* am publicat-o anterior, după manuscrisul notației lui Bartók trimisă lui Brăiloiu, în lucrarea *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, p. 211—213).

O altă versiune a bocetului Leontinei Niga și al lui Trifănucă Nemciuc a fost utilizată de C. Brăiloiu în antologia *Musique populaire roumaine*, album cu patru discuri, însoțit de un text explicativ (4 pagini), editat în 1950 de Departamentul de etnologie muzicală al Muzeului Omului din Paris. Aceeași înregistrare am folosit-o și în cuprinsul volumului II al *Antologiei muzicii populare românești*, scoasă de Electrecord (discul nr. 4, EPD 1015). O transcriere a bocetului, făcută de Paula Carp, Ghizela Sulițeanu și Const. Zamfir, a fost publicată în mai multe rînduri (în *Instrumentele muzicale ale poporului român*, lucr. citată, p. 184—185, ș.a.).

O simplă comparare între ce se scrie pe etichetele discului și ceea ce cuprinde el în realitate este edificatoare. Sîrba este botezată horă, *Nuneasca*, care de fapt este horă, e socotită brîu, cîntecul ceremonial funebru „al zorilor" este confundat cu bocetul, nouă titluri pe fața doua a discului în loc de șapte ș.a.m.d.

Introducerea lui Bernand Cehan, scrisă cu multă simpatie pentru muzica populară românească, cuprinde o succintă evocare a bogăției și varietății folclorului nostru muzical. Notele lui Henry Cowell nu sînt însă ferite de lipsuri, consecință în primul rînd a erorilor strecurate pe etichetele discului : se dau bunăoară explicații pentru nouă piese, cîte ar cuprinde, chipurile, fața a doua a discului, cînd pe ea nu sînt gravate decît șapte ! Confuzia este atît de mare încît cercetătorul ocazional riscă să nu mai priceapă nimic. Autorului i se pare că tarafurile înregistrate pe disc ar fi alcătuite din vioară acompaniată „în ritm frenetic" de instrumente cu coarde ciupite. Asemenea instrumente nu lipsesc nici din componența tarafului lui Ioniță Bădiță din Găvana — Argeș, nici din taraful lui Nicolae Zlătaru din Runcu — Gorj. Cobzei i se alătură însă în taraful argeșean viori secunde, un țambal și un contrabas, iar chitarei din taraful gorjenesc îi se alătură cîteva viori secunde și un contrabas. Crede apoi că fluierul care se îngînă cu glasul Leontinei Niga, care-și bocește mama — și care e departe pe a fi bocitoare de meserie —, ar fi un fluier micuț, cînd de fapt este un fluier mare moldovenesc, cu țeava deschisă la amîndouă capetele, cu șase găuri pentru degete. Isonul gutural pe care-l scoate fluierașul este luat drept „izbucniri intermitente de sunete ale unei voci de bas" ș.a.m.d.

Nu pot încheia fără să exprim regretul profund că, dintr-o insuficientă documentare, casa editoare a pus în circulaţie un disc cu material ştiinţific a cărui utilizare nu poate să nu creeze confuzii. Cercetătorul neavizat riscă să citeze drept ale lui Bartók culegeri pe care acesta nu le-a făcut vreodată. Este de nădăjduit ca la o eventuală reeditare a discului să se ţină seamă de cele arătate mai sus.

2. *Au pays des mille et une flûtes. Enregistrements authentiques recueillis en Roumanie par Marcel Celier*. Philips 6311 034—6311 035. Un cofret cu două discuri şi text explicativ (4 pagini).

AU PAYS DES MILLE
ET UNE FLUTES

Succesul cu totul deosebit de care se bucură muzica populară românească în lume şi cu deosebire în Franţa, Belgia şi Elveţia — succes datorat aci în mare măsură emisiunilor radiofonice regulate făcute de aproape un deceniu de către Marcel Cellier, ,,cel mai român dintre elveţieni' — a dus la editarea colecţiei de faţă. Este de fapt o selecţie din discurile mai demult apărute *Roumanie*, *Oltenie-Muntenie* şi *Moldavie* (vezi nr. 5/1970 al revistei noastre). Textul explicativ reproduce, la rîndul său, calda prezentare scrisă de M. Cellier pentru discul *Roumanie*. Atît captarea sonoră, cît şi calitatea gravurii universale (stereo/mono) sînt excepţionale.

Cele două discuri cuprind un număr de 39 de doine, cîntece şi jocuri (31 de titluri), în interpretarea unor înzestraţi artişti populari : cîntăreţele Mariana Baciu, Marioara Cotîrlea, Puica Popescu şi Sofia Vicoveanca şi soliştii instrumentişti : Florea Netcu, Dumitru Zamfira, Gică Mustăcioară şi Gheorghe Bogdan (fluier), Silvestru Lungoci (tilincă), Radu Simion şi Nicolae Iancu (nai), Const. Chisăr (cimpoi), Ion Ştefan (clarinet), Petrică Vasile (torogoată), Marin Coca (trompetă), Ion Mihalache (acordeon), Petre Baicu şi Toma Marin (cobză), Stelian Burcea (ţambal), Mihai Botofei, Vasile Chiriac, Ion Brică, Const. Băiloiu şi Nic. Irimescu (vioară). Cîntă şi acompaniază orchestrele ,,Doina Argeşului'' din Piteşti, ,,Flacăra Prahovei'' din Ploieşti, ,,Doina Olteniei'' din Craiova, ,,Doina Moldovei'' din Iaşi, ,,Cernegura'' din Piatra Neamţ, ,,Ciprian Porumbescu'' din Suceava, ,,Cindrelul'' din Sibiu şi altele.

Erorile care s-au strecurat în titlurile discurilor editate anterior, ca şi în textele explicative — erori pe care le-am semnalat în recenzia pomenită mai sus —, au fost îndreptate de autor.

Frumuseţea şi varietatea melodiilor gravate pe discurile din culegerea de faţă vor încînta — sînt sigur — iubitorii de muzică populară de pretutindeni. Autorul şi casa editoare merită, cu prisosinţă, felicitări pentru această nouă realizare de prestigiu.

V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, Bucureşti, 1970, XXXV + 168 pag.

Editura Univers din Bucureşti a tipărit anul trecut (1970) *Morfologia basmului* de V. I. Propp, punînd la îndemîna publicului românesc interesat una din cele mai apreciate lucrări, rezultată din activitatea colectivă de cercetare a unui grup de tineri filologi ruşi, întruniţi din anul 1915 în *Cercul lingvistic* din Moscova şi din 1917 în *Societatea pentru studiul limbajului poetic* din Leningrad şi care au impus în cele din urmă o nouă concepţie critică în teoria literaturii contemporane, cunoscută mai tîrziu sub numele de ,,formalism".

Morfologia basmului a fost tipărită întîi în anul 1928 la Leningrad, oraşul în care s-a născut V. I. Propp (1895), a activat ca profesor la universitate şi s-a stins din viaţă în anul 1970.

Ediţia românească a morfologiei este a patra traducere după cea în limba engleză (1958), cea italiană (1966) şi cea poloneză (1968)[1], iar intrarea ei în circuitul internaţional de specialitate a impus-o cu autoritate în bibliografia de bază a cercetărilor ,,structuraliste".

Traducerea în limba română, făcută de Radu Nicolau după ediţia rusă din 1928, este de foarte bună calitate şi prezintă garanţia redării autentice a textului original, cu toate nuanţele gîndite de autor, trăsătură de mare importanţă pentru munca celor care utilizează o transpunere în altă limbă a unei lucrări de studiu [2].

Cuvîntul introductiv (pag. V—XXXV), cu titlul *Sensurile morfologiei basmului*, notele (pag. 145—166) şi unele comentarii la text, semnate de Radu Niculescu, prezintă competent, într-un limbaj sobru, cu un vocabular de specialitate modern, bine fixat din punct de vedere noţional, nu numai coordonatele generale ale lucrării, ci şi un incurs foarte documentat în problematica largă a numitei mişcări ,,formaliste" ruse în raport cu mişcarea ,,structuralistă" europeană, în cele ce priveşte critica şi istoria literară.

Bun cunoscător al problemei, prezentatorul confruntă opiniile unor cercetători de specialitate abilitaţi pe plan internaţional cu părerile exprimate de V. I. Propp, şi cu obiectivitate ştiinţifică stabileşte un joc al opiniilor, făcînd pe alocuri observaţii personale judicioase, trăgînd concluzia că *Morfologia basmului* nu afectează doar acest domeniu, ci ,,construieşte, *de fapt*, necesarele *prolegomene* la studiul *narativităţii*, al *naraţiunii* în genere, ca sistem de sens (pag. XXXIV).

În scurta prefaţă (pag. 3—5) care precedă lucrarea propriu-zisă, V. I. Propp explică de ce şi-a intitulat studiul *Morfologia basmului*, exprimîndu-şi părerea că ,,formele basmului pot fi studiate cu aceeaşi precizie cu care se poate stabili morfologia formaţiunilor organice", că de

---

[1] Este în curs de tipărite şi o traducere în limba germană.

[2] O confruntare prin sondaj cu ediţia a II-a rusă, tipărită în 1969 la Moscova, sub îngrijirea, cu notele şi cu un studiu, a lui E. M. Meletinski, ne-a confirmat acest lucru. Unele mici şi rare neconcordanţe, provenite probabil din îmbunătăţirea ediţiei a II-a, sînt fără importanţă şi nu ating cu nimic valoarea textului românesc.

Rev. etn. folc., t.16, nr. 4, p. 345–348. Bucureşti, 1971

fapt această aserțiune nu se poate extinde ,,la toate speciile genului" şi că se va ocupa în lucrare numai de basmul fantastic ,,în sensul propriu al acestui cuvînt".

Elaborarea lucrării a impus o muncă migăloasă, o răbdare considerabilă şi repetate reveniri asupra materialului pînă la fixarea formei definitive, la circumscrierea elementelor în sensul cel mai nimerit pentru prefigurarea concluziilor. Acest lucru reiese cu claritate din planul lucrării, dezvoltat în nouă capitole (pag. 7—121) şi suplimentat cu cinci anexe de note şi scheme (pag. 122—144) ajutătoare pentru înțelegerea demonstrației. Strictețea planului i-a impus autorului să renunțe la un alt aspect al problemei, studiul structurii logice a basmului, care însă nu s-ar fi încadrat în parametrii propuşi.

În capitolul I autorul face o succintă prezentare a istoricului problemei — pînă la data respectivă (1927) —, constatînd că literatura de specialitate consacrată basmului nu este prea bogată, situație care nu mai poate fi invocată însă pentru perioada de la 1928 pînă astăzi. Deci morfologia basmului trebuie considerată în contemporaneitatea ei, ca un prețios salt calitativ în sintetizarea rezultatelor cercetărilor făcute pînă atunci. De fapt, în acest capitol autorul își precizează intenția de a lămuri ,,ce anume reprezintă basmul ca atare", deci conturarea unei definiții. În acest sens el inventariază critic cîteva încercări de clasificare elaborate pînă atunci, obiectînd în general că majoritatea cercetătorilor ,,nu deduc clasificarea din material, ci o introduc în acesta din afară" (pag. 10), conchizînd că o clasificare trebuie întemeiată pe ,,indicii formale de structură" (pag. 15). Totuşi, în discuție recunoaşte că sistemul Aarne a constituit ,,un aport substanțial" la opera de studiere a basmului şi că indexul acestuia ,,prezintă o considerabilă valoare" (pag. 16). Mai departe, V. I. Propp, considerînd că metoda corectă de studiere a basmului este abordarea sa pe părți componente, constată că de fapt din literatura de specialitate lipseşte o descriere a acestuia, fiindcă mulți din cei ce se ocupă cu clasificările basmelor cercetează doar unele aspecte categoriale (Wundt), cei care abordează problemele de descriere nu se preocupă de clasificare (Veselovski), iar cei care se ocupă de cele două aspecte, în loc să deducă clasificarea din descriere, fac descrierea în cadrul unei clasificări prestabilite. Subliniind părerile lui Veselovski şi ale lui Bédier în ce priveşte delimitarea noțiunilor ,,motiv", ,,subiect" şi ,,element", accentuînd importanța observațiilor acestora, menționează greşelile din încercarea lui Volcov, care, înlocuind motivele din basme cu semne convenționale, a alcătuit scheme de subiecte cu ajutorul acestor semne şi apoi a comparat schemele mai multor basme,considerînd că ,,singura concluzie pe care o impune o asemenea transcriere este că basmele analoge seamănă unul cu celălalt, adică o concluzie care nu obligă la nimic şi nu aduce nimic nou" (pag. 21). În schimb, pornind de la ideea că limba vie este un dat concret, iar gramatica substratul ei abstract, şi că asemenea substraturi stau la baza multor fenomene ale vieții, conchide că nici un dat concret nu se poate explica fără să se fi studiat aceste baze abstracte. Deşi, inițierea în studiul morfologic al basmului va înlesni înțelegerea mai adîncă a fenomenelor comparate, deschizînd drumul sintezelor, deşi munca analitică este migăloasă şi ar părea brută şi neinteresantă celor neavizați.

În capitolul al II-lea autorul defineşte metoda şi materialul. Admițînd de la început ca ipoteză necesară de lucru că basmele fantastice există ca o *clasă* distinctă, își propune să întreprindă — în planul subiectului — o comparație a părților componente ale acestora, realizînd o descriere a basmului după raportul dintre aceste părți şi raportul lor cu întregul. Constatînd că în basm unor personaje diferite adeseori li se atribuie acțiuni asemănătoare, întrevede posibilitatea de a studia basmul după ,,funcțiile" personajului, determinate ca ,,părți componente care pot înlocui motivele lui Veselovski sau elementele lui Bédier" (pag. 25). Astfel, ținînd seama de rostul acțiunii personajului în desfăşurarea povestirii, conturează o definiție a *funcției*, care este ,,o faptă săvîrşită de un personaj şi bine definită din punct de vedere al semnificației ei pentru desfăşurarea acțiunii" (pag. 26), iar ca urmare a confruntării tuturor observațiilor sale asupra basmului, formulează patru teze fundamentale, de la care porneşte întreaga demonstrație şi analiză următoare : 1) funcțiile personajelor constituie elemente fixe stabile ale basmului, independent de cine și în ce mod le îndeplinește. Ele sînt părțile componente fundamentale ale basmului ; 2) numărul funcțiilor din basmele fantastice este limitat ; 3) succesiunea funcțiilor este întotdeauna aceeași ; 4) toate basmele fantastice au o structură monotipică.

În capitolul al treilea sînt enumerate funcțiile personajelor, în ordinea pe care o impune însuși basmul. Considerînd că fiecare basm începe cu o situație inițială, stabilește, explicînd de fiecare dată cu exemple din cele 101 basme alese din colecția lui Afanasiev, 31 de funcții, notate fiecare în parte cu litere, semne convenționale sau cifre, stabilind deci un cod, în care transpune basmul în scheme, pe care ulterior le compară între ele, fiindcă schema este ,,o unitate de măsură pentru fiecare basm în parte'' (pag. 65).

În capitolele următoare (III — VIII) se explică pe rînd diferite situații întîlnite în relația dintre funcții și în relația acestora cu întregul sau cu alte părți ale basmului, cum sînt asimilarea, funcțiile cu dublă semnificație morfologică, elementele de legătură în basm, motivările, repartizarea funcțiilor după personaje, introducerea de noi personaje în acțiune, atributele personajelor.

În încheiere, în capitolul al IX-lea, este tratat *basmul ca întreg* și se conturează chiar o definiție : ,,judecînd lucrurile sub raport morfologic, putem numi basm orice dezvoltare de la prejudiciere (A) sau lipsă (A') — prin funcțiile intermediare — la căsătorie (Z) sau la alte funcții cunoscute ca deznodămînt'' (pag. 94) și dînd acestei ,,dezvoltări'' numele de *mișcare*, în întregul basmului, care poate avea una sau mai multe mișcări, căci ,,orice nouă prejudiciere, orice nouă lipsă creează o nouă mișcare'' (pag. 94), sînt descifrate șase moduri în care se face legătura dintre acestea și sînt stabilite opt cazuri de relație a mișcărilor, în care avem de a face cu un singur basm. Urmează apoi un exemplu de analiză, foarte necesar pentru înțelegerea modului de aplicare a simbolurilor în alcătuirea schemei. Trecînd la problema clasificării, autorul propune o nouă definiție : ,,basmul fantastic este o narațiune construită pe o succesiune ordonată a funcțiilor amintite, în diversele variante ale acestora, și din care pot lipsi unele funcții, iar altele pot fi reluate'' (pag. 102). Pentru a deosebi basmele fantastice de alte basme, este propusă o completare la definiția ipotetică de mai sus : ,,am putea numi drept basme fantastice basmele relevînd o schemă cu șapte personaje'' (pag. 102). Tratînd raportul dintre diversele forme de structură și tipul de bază al acesteia, prin comparații de scheme, autorul conchide că se confirmă teza generală din capitolul trei despre ,,deplina monotipie a basmelor fantastice'' (pag. 109), fapt care-l face să presupună că aceste basme ar putea avea un izvor unic, în sensul vieții de zi cu zi. Revenind apoi la schema basmului fantastic, remarcă posibilitatea funcțiilor de a-și schimba între ele locul pe care-l ocupă în basm, descriind și cele trei situații specifice pe care le-a stabilit prin analiză. Acest fapt presupune însă și probabilitatea de a crea în mod artificial oricîte subiecte de basm ,,fără ca acestea să se abată de la schema fundamentală, dar și fără să semene cîtuși de puțin unul cu altul'' (pag. 116). Se face însă o rezervă și se constată că totuși povestitorul trebuie să se supună unor legi care limitează această posibilitate. În ce privește problema compoziției, a subiectelor și a variantelor, constată că, oricum s-ar defini noțiunea de subiect, este imposibil ca acesta să fie deosebit de noțiunea de variantă, și afirmă că ,,întreaga rezervă de basme fantastice trebuie privită ca un lanț de variante'' (pag. 118) deduse din punct de vedere morfologic ,,din basmele cu răpirea fetei de împărat de către zmeu, adică din acel tip pe care sîntem înclinați să-l considerăm fundamental'' (pag. 119). De aceea autorul consideră că obiectivul de a cerceta un basm oarecare, în toate variantele sale și pe întreaga arie de răspîndire, nu este corect.

În *Încheiere*, V. I. Propp afirmă că tezele — deși par inedite — au fost intuite de fapt mai înainte de A. N. Veselovski (în lucrarea *Poetica istorică*, tipărită în anul 1913).

Deși pe plan internațional *Morfologia basmului* a fost cunoscută abia după 20 de ani de la data tipăririi, ea s-a impus ca o lucrare de mare actualitate și a cucerit un loc de prestigiu în bibliografia de bază a ,,structuralismului''. În discuțiile duse de specialiști, obiecțiile în special au prilejuit un interesant schimb de idei, care implicit a dus la îmbogățirea cunoașterii morfologiei operei de artă.

Trebuie avut în vedere însă faptul că lucrarea a fost elaborată pînă în anul 1927 și că în cele patru decenii următoare orizontul de cunoaștere a basmului popular și a fenomenului narativ oral s-a lărgit considerabil, s-a limpezit, iar numărul lucrărilor publicate numai în acest domeniu, de către specialiști din toată lumea, este de cîteva mii. De asemenea trebuie să se țină seamă că unele din ideile, metodele și pozițiile teoretice prezentare critic de V. I. Propp, în lucrarea sa, au fost perfecționate în procesul general de cercetare, de la acea dată și pînă astăzi, însăși morfologia basmului intrînd la rîndu-i în sfera considerării critice. Este o lege a progresului.

În ceea ce ne privește, pornind de la cunoașterea basmelor populare românești și de la ceea ce am putut cunoaște din bibliografia de după anul 1928 în domeniul cercetării formei și conținutului basmului de către specialiști cu prestigiu științific tot atît de mare ca și al lui V. I. Propp, considerăm că în *Morfologie* sînt unele aserțiuni și demonstrații care cer o discuție mai largă, pe care însă o vom face cu alt prilej. De altfel, însuși autorul își exprimă rezerve față de unele afirmații ale sale : ,,este drept că generalizarea noastră nu este decît o încercare" (pag. 111) sau ,,cele trei cazuri studiate nu oferă un material suficient pentru ca pe baza lui să stabilim. . ." (pag. 108) sau ,,o analiză detaliată a acestei probleme impune o cercetare suplimentară în temeiul unui material mai cuprinzător" (pag. 113). Alteori chiar se contrazice : ,,viața reală creează ea însăși imagini noi și pregnante care elimină unele personaje de basm" (pag. 89), față de ,,dar studierea morfologică a basmului ne arată că el conține foarte puține elemente preluate din viața cotidiană" (p. 110). Credem de asemenea că nu este suficient explicată *înlocuirea* ,,motivelor" lui Veselovski și a ,,elementelor" lui Bédier prin ,,funcții", deoarece noțiunile au conținut diferit și nu se pot substitui, nici suprapune. De fapt este vorba de elaborarea unui sistem nou, cu o terminologie cu un nou conținut noțional, și de stabilirea unei alte categorii de relații între părțile constitutive ale basmului, fiindcă, dacă n-ar fi așa, critica pe care V. I. Propp i-o face lui Volcov ar opera asupra însăși tezei sale că basmele fantastice sînt monotipe.

Poate că, dacă sistemul ar fi fost ,,lucrat" pe un material mai larg și selecționat după niște criterii mai clar stabilite, ar fi contribuit la prezentarea mai limpede a unor discuții din lucrare asupra relațiilor dintre personaje și funcții, asupra preferințelor unor anumite motive în succesiunea narativă, asupra îmbinării ,,mișcărilor", asupra deosebirii noționale dintre termenii tip, subiect, variantă, sau chiar a aserțiunii că originea basmului se află în mit.

Cele 101 basme luate ca material de bază — *la rînd* — din colecția Afanasiev reprezintă de fapt doar 59 de tipuri de basme fantastice, din care multe sînt înlănțuite în basme compuse din mai multe tipuri (posibilitate neîntrevăzută în lucrare), iar restul sînt grupate în variante ale aceluiași tip. Spre exemplu tipul 480 a fost analizat în nouă variante socotite statistic drept nouă basme de sine stătătoare, tipul 301 în șase variante, tipul 327 în patru variante etc. Mai mult, s-a pierdut din vedere și faptul că există posibilitatea ca mai multe tipuri să se grupeze pe scheme asemănătoare, scheme care însă nu seamănă cu schema altor grupuri de tipuri.

Și pentru a încheia, subliniem că însuși autorul notează că lucrarea sa se referă numai la basmele fantastice rusești și *pe acestea* le consideră ,,de un singur tip de basm spre care converg toate variantele concrete ale clasei studiate" (p. 106).

Bineînțeles că notele noastre sumare nu ating cu nimic valoarea de *model* a cercetării întreprinse de V. I. Propp, și în măsura ,,acordării" preluarea critică a tezelor și sistemul stabilit de învățatul rus vor îmbogăți procedura în cercetarea de fond a basmelor populare românești.

Corneliu Bărbulescu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de radacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 4, p. 265—348, București, 1971

I. P. „Inormația" — c. 2440

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 BUCUREŞTI Nr. 5

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România : AL. I. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCŞAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUȚIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOȘ.

Secretar de redacție :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea de Comerţ exterior „Libri", Căsuţa poştală 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), Bucureşti, sau la reprezentanţii săi din străinătate. Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

La revue d'etnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,— ; F.F. 49,— ; DM 40,—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala Cărţii, Oficiul de comerţ exterior, Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126) Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI :
Str. Nikos Beloiannis,
nr. 25, Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 1971 Nr. 5

SUMAR

STUDII

Pag.

MIHAI POP, Folclorul în contemporaneitate 351
CORNELIU GEORGESCU, Sensul valorificării folclorului în creaţia compozitorilor români contemporani 361
ANCA GIURCHESCU, Raportul între modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular 369
JAN HAROLD BRUNVAND, Reputaţia, repertoriul şi stilul unui Münchausen american 375
GOTTFRIED HABENICHT, Valoarea contribuţiei lui Franz Joseph Sulzer la cunoaşterea folclorului românesc 391

NOTE ŞI DISCUŢII

RADU NICULESCU, Aspecte actuale ale cercetărilor de cultură populară în Republica Federală a Germaniei 399
TIBERIU ALEXANDRU, Cronica discului 405
IOSIF HERŢEA, Melodii populare nubiene 417

RECENZII

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Gîndirea sălbatică*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970 (*Stanca Fotino*) 423
E. M. MELETINSKI, *Edda şi primele forme ale eposului*, Editura „Nauka”, Moscova, 1968 (*Nicolae Roşianu*) 425

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 349–428 Bucureşti, 1971

LA REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 16 1971 Nº 5

SOMMAIRE

ETUDES

Page

MIHAI POP, Le folklore dans la contemporanéité 351

CORNELIU GEORGESCU, Le sens de la valorisation du folklore dans la création des compositeurs roumains 361

ANCA GIURCHESCU, Le rapport entre le modèle folklorique et les produits scéniques de la danse populaire 369

JAN HAROLD BRUNVAND, La réputation, le répertoire et le style d'un Münchausen américain 375

GOTTFRIED HABENICHT, La valeur de la contribution de Franz Joseph Sulzer à la connaissance du folklore roumain 391

NOTES ET DISCUSSIONS

RADU NICULESCU, Aspects actuels des recherches sur la culture populaire en République Fédérale d'Allemagne 399

TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque 405

IOSIF HERŢEA, Mélodies populaires nubiennes 417

COMPTES RENDUS

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Ed. scient., Bucarest, 1970 (*Stanca Fotino*) 423

E. M. MELETINSKI, *„Edda" et les premières formes de l'„epos"*, Ed. „Nauka", Moscou, 1968 (Nicolae Roşianu) 425

Rev. d'ethn. folk. tome 16, nº. 5 p. 349–428 Bucarest, 1971

STUDII

FOLCLORUL ÎN CONTEMPORANEITATE *

MIHAI POP

Convingerea că în sfera culturii europene sînt din ce în ce mai puţine zone în care folclorul îşi păstrează rosturile tradiţionale este azi dominantă.

Din această cauză, în anii din urmă au devenit tot mai frecvente cele două tendinţe aparent contradictorii, cea a cercetărilor urgente, menite să salveze acele bunuri ale folclorului tradiţional ce n-au dispărut încă sau nu s-au transformat cu totul şi cea a cercetării fenomenelor contemporane, care urmăreşte tocmai procesele de transformare, de adaptare a folclorului tradiţional la condiţiile vieţii societăţii industriale. În această situaţie în care contradicţia între cele două tendinţe este mediată tocmai de procesul de transformare, necesitatea de a defini statutul folclorului în diferitele ipostaze în care el advine în lumea modernă, pare a se impune cu necesitate. Definirea poate fi cred făcută cu succes în domeniul folclorului românesc în care toate ipostazele actuale îşi pot găsi planuri de referire în tradiţia folclorică încă vie. Sub acest aspect, privind folclorul ca un bun de continuă comunicare între oameni, ca un bun de schimb, putem emite ipoteza existenţei, la două extreme, a folclorului tradiţional al societăţii rurale autarhice şi a folclorului bun de consum al societăţii industriale de astăzi[1].

---

[*] Am grupat în acest număr al revistei, sub titlul ,,Folclorul în contemporaneitate", trei comunicări ţinute la sesiunea ştiinţifică organizată de Institutul de etnografie şi folclor, în ziua de 6.V.1971, sub semnul aniversării a 50 de ani de la întemeierea Partidului Comunist Român.

Comunicările : M. Pop, *Folclorul în contemporaneitate* ; C. D. Georgescu, *Sensul valorificării folclorului în contemporanietate* ; A. Giurchescu, *Raportul între modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular*, tratează diferite aspecte ale prezenţei bunurilor noastre folclorice tradiţionale în cultura contemporană, fac constatări ce încearcă să contureze anumite fenomene şi semnalează situaţii de mare acuitate în practica culturală contemporană.

[1] În acest context au apărut în folcloristica germană de pildă acele manifestări care, sub semnul interesului pentru rosturile folclorului în cultura contemporană, pun în discuţie vechile orientări ale cercetării folcloristice şi cer o cît mai largă deschidere spre fenomenele contemporane, dar şi spre principiile şi metodele cercetărilor moderne din domeniul ştiinţelor sociale. Fără să pot prezenta o imagine completă a lor, vreau să notez cîteva ce mi se pare că le caracte-

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 351–368 Bucureşti, 1971.

Societatea rurală românească a fost, într-un trecut îndepărtat, o societate autarhică. Ea își producea și își consuma singură bunurile. Avea înlăuntrul comunităților, a diferitelor zone etnografice, o viață culturală bine conturată. Folclorul intra în această viață prin riturile străvechi, prin obiceiuri, prin poezia și proza orală, prin dansuri și cîntece. Era parte integrantă a limbajului cultural-artistic al fiecărei comunități. Prin limbajul lui se satisfăceau necesitățile de comunicare dintre membrii colectivității, se produceau și se receptau mesajele rituale, ceremoniale sau artistice, circulau bunurile literare, muzicale și coregrafice pe care le numim azi populare. Acest stadiu al folclorului românesc n-a fost niciodată consemnat ca atare, fiindcă a premers interesul pentru cercetarea științifică a culturii populare. S-a încercat doar reconstruirea diferitelor lui aspecte și a fost exaltat romantic de către cercetătorii tradiționaliști. Noi îl putem considera doar limita inferioară a procesului prin care s-a ajuns la stadiul actual al vieții culturale, în care folclorul devine și bun de consum.

Fără să se excludă, din vremi foarte vechi, posibilitatea de contact între limbajul folcloric al comunităților autarhice apropiate, de îmbogățire a repertoriului și mijloacelor de expresie prin asimilare de bunuri eterogene nu numai rurale ci și urbane, se socotește în general că în folclorul românesc contactul masiv cu limbajele eterogene urbane occidentale, deci cu ceea ce mai tîrziu va deveni cultura societății industriale, începe în sec. al XVIII-lea. Deci începutul procesului de trecere de la folclorul tradițional la folclorul contemporan, în care costumul, cîntecul și dansul, poezia și proza chiar, devin bun de consum, se situează în urmă cu două veacuri. El a început o dată cu începutul pătrunderii bunurilor mate-

---

rizează. În urma discuțiilor, uneori dramatice, ce au avut loc la congresul de la Detmold, a Societății germane de etnologie [Deutsche Geselschaft für Volkskunde], în septembrie 1969, Institutul Ludwig-Uhland al Universității din Tübingen, condus de prof. Hermann Bausinger, a publicat lucrarea *Abschied von Volksleben* [Rămas bun de la viața populară], Tübingen, 1970, care pune în discuție problematica tradițională și vechile orientări ale etnologiei și pledează pentru transformarea etnologiei într-o știință socială critică, cu orientare pregnantă spre fenomenele contemporane. În aceeași ordine de idei, ,,Zeitschrift für Volkskunde'' (an. 66, 1970/I, II) publică dezbaterea : *Vom Nutzen und Nachteil der Volkskunde* [Despre folosul și dezavantajele etnologiei], discuție deschisă de referatul lui Dieter Kramer : *Vem nützt Volkskunde* [Cui îi folosește etnologia]. Ca urmare a acestei dezbateri, Societatea germană de etnologie a întreprins o anchetă în legătură cu situația actuală a etnologiei, anchetă la care au participat și specialiști din alte țări și ale cărei rezultate au fost publicate în Buletinul informativ al societății (D. G. V. Informationen 81, 1, 1971). Un aspect particular, deosebit de interesant, al problematicii generale, pe care o discută astăzi etnologii europeni, cercetarea concretă de teren—problemele și metodele ei—au fost dezbătut la Colocviul organizat de Institut für deutsche Volkskunde la Bud Saratow. Lucrările acestui colocviu au fost publicate sub titlul *Probleme und Methoden Volkskundlicher Gegenwartsforschung* [Problemele și metodele cercetărilor etnologice contemporane], Berlin, 1969. Ca un ecou al lor, revista ,,Ceský Lid'' (1969, 5) publică cu aceeași tematică articolul *Etnografie současnosti — Vychodiska a Výsledky* [Etnografia contemporaneității, investigații și rezultate], semnat de O. Skalniková și K. Fojtík. Depășind limitarea etnologiei la sfera culturii rurale, cercetarea modernă privește problemele în ansamblul societății globale, tinde deci, ca și în realitatea socială, să șteargă hotarele dintre sat și oraș și tratează tot mai mult temele contemporaneității ca probleme ale etnologiei societății industriale. În acest sens notez doar studiul lui K. C. Peeters, *Volkscultur in der Technopolis* (,,Volkskunde'', 70/II, 1964) și faptul că la Simpozionul sociologic franco-român, ce a avut loc în mai 1971, la București, Jean Cuisenier, director al Musée des arts et traditions populaires, din Paris, a prezentat un referat despre problemele și metodele etnologiei societății industriale.

riale manufacturate, cu începuturile școlarizării moderne, cu cartea, cu armata, cu modernizarea căilor de comunicație, cu trecerea orașelor de la forma de viață feudală la cea capitalistă etc.

Ca și în toate procesele similare, ritmul a fost insesizabil la început, lent apoi, din ce în ce mai intens în ultimile decenii. Deși consumau unele bunuri eterogene, satele au continuat să păstreze pînă la primul război mondial, în cele mai multe zone, folclorul local, cu rosturile lui tradiționale. Se poate chiar spune că în anumite zone, în această perioadă, anumite categorii ale folclorului au avut momente de înflorire deosebită.

Așa se explică de ce Bartók Béla notează că a întîlnit la începutul secolului nostru în Maramureș, în Bihor și în Hunedoara, „împrejurări minunate", sate în care oamenii, în afară de călătoriile de neînlăturat, nu părăseau niciodată locul de baștină, în care producția casnică îndestula nevoile zilnice ale tuturor locuitorilor. Aceste sate i-au dat convingerea că în vremuri mai vechi „muzica a fost fără îndoială o îndeletnicire obștească. Nici o întîmplare a vieții omenești: [...] seceriș, nunta, moarte etc., nu putea și nu trebuia să aibă loc decît legată de anumite rituri tradiționale. O parte integrantă a acestor rituri era cîntarea unor anume cîntece. Fiecare rit se desfășura [...] potrivit unor reguli severe. Toate cîntecele rituale se cîntau, bineînțeles, numai cu prilejul ceremoniilor de care țineau, nu se cădea ca asemenea cîntece să fie cîntate pentru distracție" [2].

Cu două decenii mai tîrziu, C. Brăiloiu nu mai întîlnește aceleași „împrejurări minunate" pentru iubitorii de folclor tradițional. Vorbind despre informatorii cu care culegătorul trebuie să lucreze, remarcă alături de cei de la care se pot culege cîntecele tradiționale, pe care îi socotește elemente de conservare, și pe informatorul tip, tînăr cu 5 clase primare, plecat din sat la vîrsta de 18 ani; trecut prin principalele orașe ale țării și prin diferitele îndeletniciri, „Repertoriul lui stă firește în strînsă legătură cu biografia, este alcătuit din felurite șlagăre de profesie, dar și din cîntecele copilăriei". Pe acesta îl socotește element de dizolvare a tradiției. Constată deci un vizibil proces de transformare a vieții folclorice rurale. Privind ca sociolog realitatea pe care o cercetează, C. Brăiloiu remarcă, în repertoriul folcloric al satului românesc, tensiunea dintre cele două forțe, forța de conservare a tradiției și forța de înnoire, de îmbogățire a repertoriului și mijloacelor de expresie cu elemente eterogene [3].

Într-o anchetă pe care am făcut-o în anul 1961, deci în cea de-a treia etapă a procesului, în satul Lupșa din Mehedinți, am putut face interesante constatări în legătură cu modul cum a evoluat folclorul de la stadiul dintre cele două războaie spre stadiul lui actual.

În general am constatat că, față de situația dintre cele două războaie, transformările erau de proporții mai mari și de altă calitate. Forța de înnoire domină incontestabil forța de păstrare a tradiției. În această zonă, al cărei folclor tradițional era caracterizat prin cîntecele ceremoniale funebre și prin doină, numai femeile bătrîne mai cunoșteau cîntecele ceremoniale funebre, deși bocetul mai persista ca un loc comun.

---

[2] *Rumänische Volksmusik*, în „Schweizerische Sängerzeitung", 1933.

[3] „Arhiva de folklor a Soc. Compozitorilor Români", București 1931.

De vreo zece ani doina se auzea din ce în ce mai rar. Una din cele mai bune cîntărețe de doine ne-a spus că în tinerețea ei se cîntau mai multe doine dar acum se cîntă mai mult cîntece „repezi", aduse de lăutari. Textele cîntecelor erau altădată mai lungi, acum „modelele" lor sînt mai scurte.

Nici cîntecele epice-eroice și haiducești nu se mai cîntau. Ele au dispărut o dată cu ultimii lor interpreți.

Sătenii mai în vîrstă și îndeosebi femeile cîntau însă cîntece lirice din repertoriul tradițional local, dar mai cu seamă jocuri cîntate, răspîndite de lăutari, și romanțe.

În sat nu se mai făcea horă fiindcă flăcăii erau plecați fie definitiv la oraș, fie sezonier pe șantierele de construcții.

Nu am întîlnit în sat nici un povestitor de basme fantastice.

Fetele rămase în sat cîntau cîntece de largă circulație azi în întreaga țară, răspîndite prin radio sau aduse de cei ce lucraseră pe șantiere. Mai cîntau uneori ca și altădată, în grup, dar cîntecul lor rămînea foarte fidel formei pe care au auzit-o la radio. De obicei știau aproape exact cînd au auzit prima dată cîntecul la radio și ce solist l-a cîntat și arătau preferințe pentru anumiți soliști, pe care îi imitau atît ca repertoriu, cît și în stilul de interpretare.

Dar faptul cel mai semnificativ, constatat în ancheta noastră, este că în viața culturală actuală a satului cîntatul, hora și povestitul nu mai erau manifestări predominante. Deși prezente în repertoriul latent al oamenilor, cîntecele, dansurile și poveștile aparțineau mai mult trecutului[4].

Verificarea acestor constatări făcute într-un singur sat, în mai multe zone folclorice, pentru a vedea în ce măsură ele sînt tipice pentru stadiul actual al cîntecului popular românesc, ne dezvăluie situații complexe.

Coexistența folclorului tradițional cu folclorul bun de consum prezenta forme diferite în diferitele zone folclorice, dominanta unuia față de celălalt este și ea diferită după diferitele categorii a ceea ce numim global cultură populară. Problema nefiind încă studiată sub acest aspect, pe ansamblul teritoriului folclorului românesc, vom puncta doar cîteva fapte care caracterizează situația. Sînt încă multe zone și multe insule în care viața folclorică locală se desfășoară, pe lîngă schimbările social-economice inerente, în formele ei tradiționale, după cum sînt unele categorii tradiționale foarte rezistente și altele care se păstrează datorită mutațiilor funcționale pe care le-au suferit. Apoi aproape peste tot o mare parte a repertoriului folcloric tradițional, deși nu mai este factor activ în viața culturală a satelor, este într-o stare latentă, de unde poate fi reactualizat.

Unele categorii tradiționale supraviețuiesc prin schimbare de funcție. În Maramureș, de pildă, doina veche, pe cale de dispariție din repertoriul liric, se păstrează în cadrul ceremonialului de nuntă. Pe melodia ei se cîntă miresei, în timp ce este gătită, cîntecul de despărțire de ceata de fete și de casa părintească. Situație similară au și unele cîntece epice.

---

[4] *Evoluția folclorului în comuna Lupșa, raionul Strehaia (Oltenia) de la primul război mondial pînă astăzi*, în „Analele Universității din București", seria Științe Sociale-Filologie, 28, anul XII, 1963, p. 103–116.

Cîntecul epic cu tematica legendară şi eroică, realitate poetică şi muzicală bine conturată şi pînă curînd vie în toată cîmpia Dunării, dispare astăzi o dată cu decesul ultimilor interpreţi lăutari. Totuşi un foarte vechi poem despre căsătoria unui principe ortodox cu fata unui potentat catolic, — asemănător cîntecului sîrbocroat despre căsătoria ţarului Duşan cu fiica dogelui din Veneţia — se păstrează fiindcă a intrat în repertoriul nunţii şi se cîntă, la masa mare, nunului. Mai multe texte de baladă se păstrează în repertoriul de colinde. Nordul Transilvaniei a păstrat pe această cale probabil formele cele mai vechi ale Mioriţei şi ale cîntecului cu tema jertfei zidirii.

Dar dacă în Maramureş doina este pe cale de dispariţie, în zona vecină a Lăpuşului ea este încă prezentă în repertoriul cotidian al femeilor mature. În cele mai multe zone, chiar în unele unde sub forma vocală nu se cîntă, doina este melodia de virtuozitate a cîntăreţilor din instrumente de suflat, fluier, clarinet, torogoată. În general se poate spune că muzica instrumentală este mai rezistentă decît cea vocală.

O menţiune particulară merită cîntecul popular din repertoriul tarafurilor de lăutari. Muzicanţi profesionişti sau semiprofesionişti, lăutarii cîntă la nunţi şi petreceri ceea ce le cer cei ce-i ascultă. Memoria satelor păstrînd în ansamblu un mare număr de cîntece, lăutarii, pentru a putea face faţă cererii, sînt obligaţi să le cunoască. Ei păstrează deci multe melodii de cîntece şi jocuri din zonele în care trăiesc. Este un aspect particular zonelor în care sînt multe tarafuri lăutăreşti : Banat, Oltenia, Muntenia, Moldova. Datorită lăutarilor, muzica instrumentală se păstrează mai mult decît cea vocală, cîntată neacompaniat de ţărani.

Pentru categoriile folclorice pe care O. Densusianu le numeşte de ordine ideală, pentru că se raportă la sfera superioară de gînduri şi simţire a omului simplu, la partea poetică a vieţii lui (basme, tradiţii, legende, poezii)[5], situaţia este diversificată zonal. În general se afirmă tendinţa de diminuare a repertoriului tradiţional local. Situaţia este cu totul alta pentru cîntecele şi dansurile din cadrul obiceiurilor. Moduri proprii de a marca momentele importante din viaţa omului, zilele importante ale anului, obiceiurile tradiţionale se dovedesc a fi foarte tenace. În aproape toate zonele ele rezistă procesului de modernizare de cele mai multe ori prin mutaţii funcţionale, ce nu impietează prea mult asupra desfăşurării lor fastuoase. În unele zone şi pentru unele obiceiuri se observă chiar fenomene de înflorire.

Astfel, de pildă, se păstrează în întreaga ţară obiceiurile de Anul Nou, cu bogatul şi foarte interesantul lor repertoriu de colinde, cu pitoreştile jocuri cu măşti. Se păstrează de asemenea unele obiceiuri legate de muncile agricole sau de păstorit, unele moduri tradiţionale de a sărbători zilele însemnate ale anului. În nordul şi sudul Transilvaniei se păstrează obiceiul de a sărbători pe plugarul care a ieşit primul primăvara cu plugul pe ogor. În sudul şi nordul Transilvaniei se păstrează şezătorile şi obiceiul cununii de secerat, care încheie muncile de recoltare. În Maramureş şi Oaş se păstrează obiceiuri păstoreşti tradiţionale. În cîmpia Dunării este într-o etapă de înflorire Căluşul. Căsătoriile se fac în toate zonele folclorice după rînduiala obiceiurilor locale şi ceremonialul lor păstrează încă pitorescul, culoarea tradiţională. Obiceiurile de înmormîntare au rămas pînă astăzi peste tot nealterate în manifestările lor esenţiale, fiindcă asupra sensului lor adînc şi deci a practicii planează o notă de sacralitate, chiar dacă această sacralitate a căpătat în unele locuri valenţe noi, mai larg şi mai profund umane.

---

[5] O. Densusianu, *Folclorul cum trebuie înţeles*, Bucureşti, 1966, p. 50—51.

Cîntecele şi jocurile ceremoniale, direct legate de diferitele obiceiuri sau cele ce intră în desfăşurarea lor din repertoriul neceremonial, numai pentru a potenta veselia, a colora petrecerea, sînt încă foarte numeroase. Se poate spune, sub acest aspect, că nu s-a pierdut încă, pe ansamblul teritoriului folcloric românesc, nici o verigă din lanţul bine structurat al actelor rituale şi ceremoniale. Prin obiceiuri se păstrează deci o mare parte a bogatului şi variatului repertoriu de cîntece şi dansuri tradiţionale.

Cu toate aceste constatări ce arată că forţa de păstrare a tradiţiei mai funcţionează încă în domeniul folclorului, satele au lichidat astăzi pe plan social şi economic ultimele urme ale structurii lor arhaice. Societatea rurală devine ca şi cea urbană, societate de consum. Ea produce pentru piaţă şi consumă de pe piaţă. Sătenii nu îşi mai fac singuri casele din lemn, ci preferă să cumpere de pe piaţă materiale moderne de construcţie. Ei îşi cumpără mobila şi o mare parte a elementelor de decoraţie de interior. Se îmbracă în lucruri cumpărate de la oraş. Consumă produsele industriei alimentare.

Schimbările ce au intervenit în modul de trai se reflectă şi pe plan cultural, influenţînd şi viaţa folclorică. Consumul folclorului transmis prin posturile de radio şi televiziune, a cîntecelor, răspîndite în tiraje de milioane prin discurile de gramofon, a poeziei, povestirilor, proverbelor, răspîndite prin antologii de folclor şi ele în tiraje de masă, este un fenomen pe cale de generalizare. Se consumă de asemenea folclorul pe care îl oferă orchestrele populare, ansamblurile şi echipele artistice de amatori. Datorită mijloacelor moderne de comunicare culturală cu masele, mediile rurale pot să consume acelaşi folclor pe care pot să-l consume şi mediile urbane. Ele pot fireşte prin mass-media să consume şi consumă şi bunuri culturale nefolclorice, muzică uşoară şi chiar simfonică, filme, spectacole de teatru, romane, poezie cultă etc.

Sub aspectul consumului de folclor, diferenţele dintre mediile rurale şi mediile urbane se şterg treptat. La aceasta contribuie fără îndoială şi faptul că mediile urbane româneşti arată astăzi un mult mai larg interes pentru folclor decît între cele două războaie de pildă. Oraşele au astăzi mai mult folclor ca altădată.

Fără îndoială că şi înainte oraşele româneşti aveau o viaţă folclorică proprie. În mediile lor populare se creiau şi răspîndeau unele bunuri culturale cu caracter oral ce aveau rosturi similare cu cele din mediile rurale. Dar, în general, interesul pentru folclor al celor integraţi în cultura urbană era mai redus decît astăzi şi era de altă natură, tindea spre alte finalităţi. După primul război mondial o schimbare importantă a intervenit în viaţa oraşelor noastre. O dată cu creşterea numărului orăşenilor, cei veniţi de la sat, de cele mai multe ori pentru muncă necalificată, au dat marilor oraşe şi mai cu seamă Bucureştilor o viaţă folclorică singulară. Ei erau aici outsideri, trăiau grupaţi în mici comunităţi corespunzătoare zonelor folclorice de unde proveneau. Continuau să-şi cînte cîntecele locale, duminica se adunau în diferite cartiere periferice pentru a dansa ca la hora satelor din care au plecat. Însă repertoriul lor muzical se completa necontenit cu elemente eterogene, pe care le vehiculau apoi spre sate.

Astăzi situaţia este radical alta. În procesul întinsei industrializări, milioane de oameni s-au mutat de la sat la oraş, dînd o nouă componenţă demografică mai cu seamă marilor centre urbane. Aceştia au adus cu ei un capital cultural tradiţional în care interesul pentru folclor constituie un element important. Cei mai mulţi dintre orăşeni au familii, neamuri apropiate, prieteni în satele de baştină sau în cele prin care au trecut datorită profesiei. Ruralii deveniţi urbani şi-au asimilat noul mod de viaţă, s-au integrat culturii citadine, nu se mai simt outsideri, dar şi-au păstrat faţă de mediile rurale din care au plecat calitatea de insideri. Pentru ei folclorul nu este un domeniu exotic, ci face parte din sfera culturii lor. Limbajul folcloric le este familiar şi dincolo de imboldurile ruraliste nostalgice, pot să-l guste, ştiu să-l înţeleagă în plinătatea lui. Ceea ce altădată se petrecea numai în anumite cercuri de intelectuali, cu grijă pentru legătura culturii române moderne cu tradiţii şi folclorul, este un fenomen general al societăţii româneşti contemporane, un fapt ce o caracterizează. Aceasta explică de ce se consumă atît folclor în mediile urbane.

Ce este însă acest folclor bun de consum şi care este raportul lui cu folclorul tradiţional, cine îl produce şi sub ce formă se consumă?

Folclorul tradiţional este creaţie. Procesul de creaţie, de păstrare şi de transmitere a lui se efectuează de veacuri, după o rînduială proprie bine conturată [6].

Mediile folclorice tradiţionale au un limbaj folcloric propriu, un cod al mijloacelor de expresie cu ajutorul căruia transmit pe plan sacral, ceremonial sau artistic, diferitele mesaje. Aceste mesaje, clar structurate, sînt considerate semne cu semnificaţie proprie în amplul sistem al semioticii populare. Acest cod elaborat de veacuri nu se învaţă, ci se însuşeşte din generaţie în generaţie, ca şi limba maternă. Fără să fie explicitat de cei ce trăiesc înlăuntrul mediilor folclorice, el este folosit fără greş de toţi insiderii în aşa măsură încît semnele sînt de fapt mărci prin care se recunosc cei ce aparţin unei anumite colectivităţi, poate să dea expresie gîndurilor şi sentimentelor colective, să realizeze mesaje înţelese de cei ce stăpînesc codul, să creeze noi variante ale faptelor de folclor existente [7].

Folclorul bun de consum este înainte de toate o reproducere a folclorului tradiţional. O reproducere mai mult sau mai puţin fidelă în raport cu rosturile pe care le are în sistemul actual al consumului de bunuri culturale, cu ocaziile în care se consumă, cu mediile care urmează să-l consume şi cu cei care îl reproduc.

---

[6] P. G. Bogatîrev şi R. Iakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens.* Donum Natalicium Schrijnen. Nijnegen — Utrecht, 1929, 900—913.

[7] M. Pop, *Der formelhafte charakter der Volksdichtung,* în ,,Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", 14, 1968, 11, p. 1—15; *Le fait folklorique acte de communication,* ,,Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae", t. 19, 1970, p. 319—323; *Rolul educational al limbajului culturii populare,* comunicare prezentată la Simpozionul de semiotică, educaţie şi limbaj, Universitatea din Bucureşti, 1970.

Avînd, cum s-a văzut, încă un bogat stoc de originale, reproducerea se face artizanal de către cei ce provin din mediile folclorice și profesional de către cei care vreau, de pildă, să cînte cîntece populare dar sînt outsideri. Cei ce provin din mediile folclorice, membrii mișcării artistice de amatori, orchestrele, soliștii vocali și instrumentali, prezintă în spectacole și concerte, la radio și la televiziune, bunuri folclorice pe care le cunosc de acasă sau pe care le-au preluat din mediile lor de baștină pentru a le oferi pe căile performării moderne publicului. Ei stăpînesc mai mult sau mai puțin limbajul folcloric tradițional, dar operează cu el artizanal, adaptîndu-l noului context cultural, pentru a ajunge să-l impună pe piață.

Pentru a-l putea impune cu succes ei trebuie să țină seamă de nevoile pieții culturale, de funcțiile noi pe care aceasta le rezervă folclorului în raport cu ocaziile și mediile în care se difuzează folclorul bun de consum. Intervin deci noi criterii, altele decît cele cu care ne-am obișnuit în crearea, păstrarea și transmiterea folclorului tradițional. Ceea ce este creator în aceste acte artizanale este tocmai adaptarea la noile criterii cu cerințele pieții, la nivelul actului performat și a mediilor pentru care se performează. Pentru a putea vorbi pe acest plan de creație, este necesar ca artizanii, artiști amatori care difuzează folclorul bun de consum sub diferitele lui forme, să cunoască regulile jocului, limbajul scenei pe care lucrează, modurile de funcționare a artelor contemporane în care ei vor să integreze folclorul, să facă translația spre criteriile după care se apreciază frumosul la acest nivel.

În reproducerile artizanale amatoare, atunci cînd ele depășesc simpla replică în serie a unor bunuri folclorice tradiționale, trebuie precizat ce și cum se reproduce. Se pune deci problema repertoriului de fapte folclorice care intră în consumul cultural, dar și cea a gradului de finisare în care ele sînt oferite consumatorilor. Lucrurile capătă, sub acest aspect, o gravitate particulară, fiind vorba de bunuri culturale, de valori artistice cu funcție formativă pentru om.

Ca și bunurile de consum, și cele folclorice sînt supuse modei.

În domeniul cîntecului de pildă, în locul cîntecelor lirice tradiționale cu melodica lentă, trăgănată, cu mare varietate regională, se preferă astăzi cîntecele cu melodii rimate, luate din repertoriul melodicii de joc. Din aceeași cauză pe piața cîntecului se oferă puține doine și cîntece epice. Se produce apoi standardizarea firească a bunurilor de consum. Față de marea libertate de a varia individual cîntecele tradiționale, se tinde spre anumite standarde de interpretare a cîntecelor de consum. Acestea uniformizează. La uniformizare contribuie și faptul că pe cînd cîntecul tradițional era omofon, neacompaniat, cei ce cîntă astăzi în spectacole și concerte, la radio sau televiziune, preferă acompaniamentul de taraf lăutăresc sau chiar de orchestră populară, iar tarafurile și orchestrele și-au elaborat anumite șabloane de acompaniament.

Apoi, tot pe principiul pieții, cîștigă în greutate ambalajul, reclama, concurența, care se traduce în folclor prin supralicitarea elementelor formale și prin organizarea unor manifestări ce concurează întrecerile sportive. Ele creează la consumatori reacții similare celor întîlnite în sport, comportări ce nu favorizează întotdeauna promovarea valorilor artistice. La acestea nu se poate renunța totuși nici în condițiile folclorului bun de consum, cum nu se renunţă în condiţii similare nici pe celelalte planuri ale vieţii cultural-contemporane.

În cazul reproducerii profesionale, cei ce reproduc fiind în mare parte outsideri, o bună reproducere presupune o cunoaştere ştiinţifică a cîntecelor reproduse, deci explicitarea limbajului în care ele au fost create şi transmise. Presupune stăpînirea sistemului de semne tradiţionale, cunoaşterea semnificaţiilor fiecărui semn, a sensului mesajelor şi a modurilor în care se articulează actele folclorice în cadrul diferitelor procese. Această cunoaştere este însă astăzi insuficientă la outsiderii ce vor să devină profesionişti ai folclorului. Actul de punere în circulaţie a bunurilor folclorice este deci de cele mai multe ori doar o mimare. Numai în cazuri excepţionale, la interpreţi deosebit de dotaţi, cum a fost cazul cunoscutei cîntăreţe Maria Tănase, cum este cazul naistului Gh. Zamfir, a taragotistului Dumitru Farcaş sau a tinerei cîntăreţe Titiana Mihali şi încă a cîtorva care merg pe aceeaşi cale, se poate observa şi la nivelul folclorului bun de consum, cunoaşterea, folosirea creatoare a limbajului tradiţional.

În viaţa culturală folclorul tradiţional se întîlneşte cu folclorul bun de consum şi se influenţează reciproc. Uneori bunurile vehiculate pe căile moderne fiind un autentic limbaj popular, fac ca acolo unde rădăcinile anumitor categorii folclorice nu s-au uscat cu totul şi aceste categorii au trecut doar în stare latentă, ele să înmugurească din nou. Acest fenomen apare cu pregnanţă deosebită în cadrul manifestărilor folclorice locale, care dau sensuri noi şi mare amploare obiceiurilor tradiţionale sau creează pentru acestea noi prilejuri de manifestare.

Cele două forme sub care folclorul trăieşte astăzi sînt deci menite să convieţuiască încă un timp. Funcţia lor însă este diferită şi va rămîne ca atare.

Faptele de folclor tradiţional sînt mesaje ale celor ce le creează, adresate lor înşişi sau membrilor colectivităţii egali cu ei, cu scopuri foarte diverse dar întotdeauna bine precizate de ansamblul contextului tradiţional în care se produc.

Bunurile folclorice de consum au deocamdată statutul replicilor, a reproducerilor din artele plastice. Ele se adresează întregii comunităţi naţionale. Deci rolul diferenţelor zonale a dispărut, tinde să dispară diferenţa sat oraş, dar apar noi diferenţe ce derivă din structura complexă a societăţii industriale. Acestea creează diferenţe în nivelele de receptare, diversifică funcţional consumul folcloric. Cei ce le reproduc artizanal sau profesional nu urmăresc comunicarea unui mesaj folcloric tradiţional, ci a unui mesaj artistic ce poate fi receptat de la petrecerea plăcută a timpului liber pînă la o mare, esenţializată, trăire artistică.

Statutul folclorului bun de consum nu se defineşte deci decît în ansamblul culturii contemporane. Definirea nu se poate face numai prin raportarea la folclorul tradiţional, ci trebuie făcută şi prin raportarea la celelalte manifestări artistice cu care se întîlneşte în viaţa culturală de astăzi. Definirea lui, pe aceste coordonate, presupune o explicitare a limbajului, prin care se realizează şi cunoaşterea condiţiilor în care funcţionează, a multiplelor şi complexelor articulaţii prin care este integrat în cultura zilelor noastre.

LE FOLKLORE DANS LA CONTEMPORANÉITÉ

Cet article cherche à établir les limites qui existent entre le folklore traditionnel et le folklore performé par massmedia ou bien par des représentations d'amateurs et des formations professionnelles. La base dont se sert l'auteur est le stade actuel du folklore roumain contemporain. Celui-ci favorise particulièrement l'analyse de la réalité, en vue des délimitations, puisque les faits folkloriques traditionnels sont encore présents dans la grande majorité des communautés rurales et également par le fait qu'ils détiennent une place importante dans les programmes de la radio et de la télévision, dans les publications. En même temps les faits folkloriques sont amplement mis en valeur par les artistes amateurs et les ensembles d'amateurs.

L'article fait ressortir l'existence de certaines formes de folklore traditionnel bien préservées. Ensuite on soumet à la discussion l'opposition de la force de conservation et celle de renouvellement, les catégories plus labiles et les plus résistantes du folklore contemporain roumain. L'auteur découvre une résistance accrue aux innovations dans le domaine des coutumes que dans celui de la chanson, de la narration, etc.

L'article présente ensuite le rôle des mutations fonctionnelles dans l'existence des différentes catégories folkloriques et directement lié à ce dernier le processus de transformation à travers lequel passent les biens folkloriques traditionnels.

Après avoir établi le plan de référence du folklore traditionnel, l'article tente à définir le folklore performé par la mass-media, etc., en tant que bien de consommation.

Produit artisanal, le folklore bien de consommation, n'est qu'une reproduction qui se soumet aux lois des biens de consommation, de la standardisation, de l'emballage, de la réclame.

Le degré de rapprochement entre la reproduction et l'original est différent, bien que les artisans disposent d'un riche répertoire d'originaux. Le degré de rapprochement se différencie par rapport à la réceptivité des consommateurs.

En tant que bien de consommation le folklore quitte la sphère de culture traditionnelle et s'interfère à d'autres domaines artistiques de la culture contemporaine. Ses fonctions sont fondamentalement différentes des fonctions du folkore traditionnel et cette différence touche aux changements de structure. Mais il n'est pas à souhaiter que ces changements nuisent au point de vue artistique.

En plaçant le problème sur le plan sociologique de la culture, l'article définit le statut du folklore en tant que bien de consommation.

SENSUL VALORIFICĂRII FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR ROMÂNI CONTEMPORANI*

CORNELIU GEORGESCU

O abordare oricît de sumară a temei enunțate în titlu implică în mod practic parcurgerea în întregime a muzicii românești din ultimele decenii și, inevitabil, situarea ei în context internațional. Conștienți de imposibilitatea de a formula decizii sau judecăți de valoare asupra unui fenomen complex, aflat în plină desfășurare — asupra căruia nu există lucrări de sinteză, iar informarea întîmpină încă dificultăți — ne vom limita la cîteva din aspectele relației folclor-creație muzicală cultă, pe care le considerăm esențial noi, și anume, în mod special asupra raportului, cel mai puțin cercetat, între folclor și așa-numita „muzică de avangardă", de după 1960.

★

Unele similitudini ale creației muzicale de tip fundamental, la care ne vom referi cu precădere, cu cercetarea științifică din aceeași categorie sînt de asemenea semnificative. Aceste laturi ale cunoașterii umane se dezvoltă amîndouă într-un ritm susținut, nu au o aplicabilitate imediată, dispunînd întotdeauna de un avans față de practică, se ramifică neîncetat sau stabilesc puncte de contact cu discipline aparent îndepărtate, cunosc rupturi radicale cu ceea ce se considera o „evoluție clasică", își reconsideră sau redefinesc fără încetare obiectul de studiu, metoda, reclamă o specializare intensă, lucrările de sinteză — în caz că există — sînt rare și greu accesibile, apropierea celor neinițiați solicitînd eforturi susținute etc. Pe de altă parte, contactele directe, extrem de multilaterale dar tradiționale, ale muzicii cu știința, devin în ultimele decenii maxime. Ele merg de la aplicarea unor mijloace științifice de analiză, execuție sau chiar creație (de exemplu, aplicarea teoriei mulțimilor, calculului probabilităților, logicii matematice sau imprimarea pe bandă, prelucrarea sunetului

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, din 6.V.1971.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 361–368, București, 1971

în laboratorul electronic, utilizarea calculatorului în compoziţie) pînă la raportul invers, utilizarea artei ca sursă de informaţie, experiment, de către ştiinţă (ca în istorie, geologie, psihologie etc.) Muzicologia ştiinţifică, în curs de constituire abia (spre deosebire de cea descriptivist-literaturizantă, cu o tradiţie seculară), se confundă aproape cu creaţia propriu-zisă, mergînd alături de ea în sondarea sistematică a aceluiaşi obiect : *fenomenul muzical componistic*, privit doar din unghiuri diferite. Explorînd cu spirit artistic şi ştiinţific neobosit cele mai diferite laturi ale acestui fenomen (posibilităţile structurilor melodice, ritmice apoi, în ultimii ani, timbrale, pînă la epuizarea lor în sens tradiţional ; problemele organizării ,,timpului muzical'' ca entitate diferită de timpul fizic, fiziologic ; probleme de comunicare, de studiere a muzicii ca limbaj), compozitorii şi muzicologii secolului 20 au descoperit din nou, *dar de pe o poziţie principial diferită faţă de cea a secolului 19*, resursele uriaşe şi practic inepuizabile ale etnomuzicii, atît a popoarelor proprii cît şi, de data aceasta cu acelaşi interes, şi a altor popoare. Acesta este sensul nou al valorificării folclorului muzical în creaţia românească de către compozitorii ultimei perioade, continuatori ai unei tradiţii culte care depăşeşte un secol, dar, în acest mod, şi a altor tradiţii, cu mult mai vechi şi mai valoroase. În această accepţiune, a valorifica folclorul înseamnează a-l explora, a-i folosi multilateral sugestiile, *a experimenta pornind de la el.*

★

Creaţia muzicală cultă românească s-a născut şi a evoluat sub semnul contactului continuu cu folclorul naţional. Fără a înregistra în prima sa etapă de existenţă rezultatele unor şcoli naţionale ca cele cehă, poloneză, rusă, maghiară (respectiv — Smetana, Chopin, Glinka, Liszt), dezvoltîndu-se în condiţii istorice particulare, ea a cunoscut permanent acţiunea alternativă a 2 forţe complementare ; tendinţele spre naţional şi spre universal, la care ne referim, sînt depistabile atît diacronic cît şi sincronic, într-o singură operă, cum ar fi aceea a lui George Enescu, primul compozitor român de valoare internaţională tocmai datorită *tensiunii* existente în creaţia lui între aceste tendinţe.

Nu vom insista asupra perioadei enesciene sau post-enesciene din cultura noastră muzicală (noţiuni globale care cuprind însă compozitori de orientări diverse : Paul Constantinescu, Drăgoi, Jora, Andricu, Toduţă, Vancea, Ciortea, Negrea, Ion şi Gheorghe Dumitrescu, Buicliu, Socor, Feldman, Mendelsohn etc., apoi Bentoiu, Grigoriu, Berger, D. Popovici, Dan Constantinescu, Capoianu, Bughici, Beloiu, Zoltan Áládar etc., sau Stroe, St. Niculescu, Olah, Vieru, Raţiu, Ţăranu, Marbé, Istrate etc.), perioadă în general analizată şi relativ cunoscută, concentrîndu-ne atenţia asupra unor aspecte semnificative ale creaţiei de după 1960 (Precizăm, în principiu, că ordinea citării sau gruparea compozitorilor, ca şi eventualele omiteri, nu au nimic comun cu o clasificare sau selecţionare).

Caracteristic acestei perioade — incontestabil nouă ca orientare, chiar pentru compozitori de vîrste foarte diferite — este o mare diversitate stilistică (trăsătură de asemenea tradiţională şcolii româneşti, ca şi folclorului românesc), datorită tocmai acţiunii, de data aceasta însă aproape simultane, a celor două forţe complementare enunţate. Rezultanta generală a acestei duble acţiuni, care-şi găseşte cele mai diferite forme ale echilibrului, este tendinţa actuală dominantă de a aborda folclorul muzical nu printr-o optică rutinieră îngustă, ci prin prisma asimilării celor mai noi cuceriri ale artei contemporane universale, tendință în care tinerii compozitori — și, uneori, nu numai cei tineri — se situează din nou alături de oameni de știință de orientare nouă. Ultimele generații — Glodeanu, Moldovan, Mețianu, Costinescu, Zorzor, Draga, Kleper, Coman, Herman, Carmen Petra sau Hrisanide, Brînduș, Miereanu, Celarianu, Wendel, Nemescu, Cezar și mulți alții, fac încă și mai vizibilă, în peisajul componistic românesc contemporan, existența diversității maxime ca factor esențial (la fel ca în muzica modernă cehă, unde compozitori tineri ca Jan Kapr, Marek Kopelent, Lubóš Fišer, Vaclav Kučera, Miloslav Ištvan, Petr Eben, Klement Slavický etc. au orientări diferite și spre deosebire de muzica modernă poloneză, maghiară, rusă, care se desfășoară, în general, sub dominația categorică, la un înalt nivel, a unor personalități ca Lutoslawski-Penderecki, Bartók-Kodaly, respectiv Prokofief-Șostakovici). Desigur, noțiunile de experiment artistic, avangardă, inspirație folclorică, tendințele spre național sau universal, nu sînt cu totul noi; ele au existat întotdeauna, în arta oricărui popor, chiar dacă au avut intensități, sensuri și forme de manifestare diferite. Ceea ce este însă radical nou în creația noastră muzicală contemporană este tendința de a ieși dintr-o anumită izolare quasi-provincială, tendința de a experimenta *alături* de cele mai noi curente, de *a le asimila și depăși*, iar nu de a rămîne, cu prudență, în umbra lor.

*

Contactul creației culte cu folclorul a urmat și — ceea ce considerăm a fi un alt element nou al ultimei perioade — a depășit chiar etapele cunoașterii și analizei folclorului de către etnomuzicologi. Astfel, determinarea straturilor folclor autentic-semicult, vechi-nou, țărănesc-lăutăresc etc., chiar dacă ele mai sînt dezbătute încă de către cercetători, au lăsat urme în creația muzicală, care a profitat de asemenea din plin de valoroasele rezultate ale cercetărilor sistemelor modale, ritmice, arhitectonice, ca și de publicațiile de material folcloric cu caracter antologic. Compozitorii au mers însă mai departe pe acest drum, pe o cale intuitivă, depășind etnomuzicologia pînă la sesizarea unor aspecte care au scăpat deocamdată analizei, aspecte ale unui caracter național artistic de obîrșie folclorică, definit pe o bază cu mult mai complexă și generalizatoare, care poate fi detectată (și, deocamdată, mai dificil de explicat) și în alte ramuri ale artei românești a secolului 20 (ca în cazul lui Blaga, Brîncuși, Țuculescu, Arghezi, Sorescu).

Astăzi nu se mai poate susține că specificul național — noțiune complexă, în sfera căreia persistă de altfel multă confuzie—în arta muzicală populară sau cultă ar putea consta în cîteva elemente de limbaj particulare, după cum principii de structură mai complexă, ca sistemul prepentatonic sau rubato-ul, nu mai pot fi atribuite unui singur popor sau unei singure zone a globului. Mai important decît un anume material apare sistemul în care acesta este încadrat și, încă mai important, modul în care se operează cu aceste sisteme — sau, mai evoluat — cu generalizări ale acestor sisteme. Sensul utilizării unor resurse originale — bine cunoscute, înțelese și abordate cu o temeinică stăpînire a mijloacelor contemporane — ne apare astfel din nou a fi nu izolarea, ci afirmarea personală pe plan universal.

★

Cele mai diferite moduri de abordare a sugestiilor de origine etnomuzicală sînt practicate în prezent în creația cultă. Se pot utiliza ,,melodii'' în mod nemijlocit (citate sau prelucrate), apoi analizate (intervale, ritmuri), apoi sintetizate (moduri, sisteme melodice, ritmice), apoi generalizate (complexe melodice, ritmice, deduse din sistemele corespunzătoare existente în folclor); este posibil de asemenea a apela la principii generale foarte diferite, ca improvizația, sincretismul, caracterul colectiv al creației, modul de a concepe timpul muzical etc. Nici una dintre aceste posibilități nu a fost inventată însă de muzica secolului 20, după cum nici una nu este și nu poate fi epuizată (este poate mai corect a afirma că *principiile evoluate, derivate* și cele *elementare, originare*, se reîntîlnesc periodic); de asemenea, precizăm că nu le interpretăm ca simple etape istorice care sînt sau pot fi depășite și nici nu considerăm oportună ierarhizarea lor pe o scară a autenticității, profunzimii, valorii, criteriile de a judeca opera de artă avînd cu totul alte mecanisme și justificări.

Citatul folcloric — în general, colajul — este frecvent în muzica ultimelor decenii în întreaga lume. După perioada expresionismului vienez (Schönberg, Berg, Webern), care a condus la ,,serialismul integral'' cu diferite nuanțe (Boulez, Stockhausen în prima perioadă, Nono, Maderna, Pousseur), ca și după primele experiențe de muzică electronică sau concretă (Varèse, Schaeffer, Stockhausen), compozitorii au început să apeleze frecvent la materiale muzicale exterioare limbajului lor propriu-zis, de diferite origini, tratate ca ,,obiecte sonore'' complexe, de sine stătătoare. Aceste materiale pot fi: diferite surse sonore (clasice sau cu totul noi), fragmente de texte, muzică de Bach, Beethowen, jaz sau folclor. Concepția care guvernează aceste lucrări este radical deosebită de cea a liniei tradițional folclorice a secolului 20 (Strawinski, Bartók, Enescu, Messiaen) care, prin definiție, prelucrează și dezvoltă în mod organic sugestia etnomuzicală. O lucrare ca ,,Telemusik'' de Stockhausen operează cu citate preimprimate pe bandă din folclorul polinezian, japonez etc.; în piesa ,,Orient-Occident'' de Xénakis, materialul citat nu mai este melodico-ritmic, ci timbral, sursa folclorică fiind însă la fel de ,,neprelucrată'' și, astfel, relativ ușor de recunoscut. Diferită de concepția tradițională a primei jumătăți a secolului 20, de abordare a folclorului, este și orientarea unor compozitori americani ca Henry Cowel, Lou Harrison, John Cage, care, în deceniile 5—6, compuneau muzică pentru orchestre de percuție sau pentru ,,pian preparat'', reamintind — mai exact, reeditînd — atmosfera muzicii extremului orient. Concepția componistică ce se interesează mai puțin de materialul muzical propriu-zis utilizat, cît de modul lui de organizare (concepția ,,indiferenței relative față de obiectul sonor'') stă la baza și a unor lucrări ca ,,Orologiul'' de A. Vieru, ,,Canto'' de A. Stroe, sau a unor piese de O. Nemescu, C. Miereanu. Punctul terminus al acestui drum ar putea fi considerată ideea din ,,Variations IV'' de Cage, în care se mixează aleator cele mai diferite surse sonore, experiență realizată și la noi, într-un mod particular de O. Nemescu, în piesa ,,Memorial''.

Generalizînd principiul improvizatoric — valorificat deja timp de decenii de către jazul american (principiu care nu a fost părăsit integral nici în creația cultă a secolelor trecute, dacă ne gîndim la cadențele libere ale concertelor instrumentale sau la tradiția virtuoșilor de a improviza pe teme oferite de public) — a apărut și s-a dezvoltat, atrăgînd atenția aproape tuturor compozitorilor, așa-numita „muzică aleatorică''. Dacă aleatorismul, ca mod de notație, a fost inițiat de compozitorul polonez, în plină maturitate creatoare în acel moment, Witold Lutoslawski, grupuri de interpretare ale acestui tip de muzică (a cărui ultimă expresie este „textcompoziția'' sau „execuția liberă în ansamblu'') există astăzi în diferite centre muzicale (Paris, Köln, Madrid, Bratislava, București). Printre compozitorii reprezentativi cităm din nou pe Stockhausen (care, pornind de aici, experimentează și un aspect al *creației colective*, în lucrări ca „Musik für ein Haus'' sau „Ensemble'' — piese scrise de către 12, respectiv 14 compozitori), apoi : Vinko Globokar, Cornelius Cardew, Luis de Pablo, Earle Brown iar, dintre compozitorii români, Miereanu, Celarianu, Hrisanide, Brînduș. În practica acestor formații există de asemenea, recunoscut sau nu, rațional sau instinctiv, un „cod nescris'' (un repertoriu de posibilități, moduri de reacție etc.) — deci un aspect *oral* al creației, care stă la baza improvizațiilor colective. Se poate considera, de asemenea, că relativa depersonalizare a compozitorului în acest gen de muzică (problemă extrem de interesantă, asupra căreia nu putem însă insista aici), mergînd pînă la acordarea priorității reale formației executante, ne relevă un anumit tip de *anonimat*, de care muzica europeană a fost total străină în ultimele secole.

Modul de a construi forma muzicală, nonevolutiv, static, legat de o concepție tipic orientală asupra timpului muzical care poate genera o aparentă monotonie, exasperantă pentru cei ce nu-și pot modifica optica în funcție de particularitățile obiectului supus atenției, s-a dovedit extrem de fructuos în muzica ultimelor decenii. Exemple tipice : „Fontana Mix'' de John Cage (și, în general, compozitorii americani contemporani, din ce în ce mai cunoscuți și apreciați ca Morton Feldman, Christian Wolff etc.), apoi „Lontano'' de Giörgy Ligeti, „Stimmung'' de Stockhausen, lucrări de compozitori mai tineri, ca N. Huber, M. Almstedt, ca și ultimele opere ale lui Stroe, Niculescu, Vieru sau a altor compozitori, citați anterior.

Principiul *sincretismului* a condus de asemenea la „spectacolul total'', gen artistic în care muzica este asociată — dar nu dependentă ! — cu mișcarea scenică, jocul de lumini, filmul — ca în unele lucrări ale lui Mauricio Kagel, Günther Becker, Ladislau Kupkovič sau, în România, Stroe, Vieru, Marbé, Nemescu, Cezar.

Alt domeniu de experimentare : reconsiderarea relației tradiționale compozitor-interpret-public, relație care stă la baza spectacolului. Suprimarea interpretului — ca în muzica electronică — ne apare astfel opusă ca direcție principiilor „textcompoziției''; aceste două direcții sînt îmbinate însă în practica formației „MHz'' a lui Becker, unde interpreții improvizează pe instrumente electronice sau improvizația lor pe instrumente clasice este captată și prelucrată prin mijloace electroacustice, simultan execuției (același lucru se întîmplă și în piesa „Pole für Zwei'' de Stockhausen, unde instrumentele la care se improvizează sînt electronium-ul și „55-cord''-ul). Eliminarea publicului — ca în cazul interpretului popular tradițional, care „cîntă numai pentru el însuși'', fiind parțial şi compozitor — ar exclude comunicarea, cel puţin în sensul ei primar, deci şi spectacolul. În fond, nu este vorba de eliminări, ci de un transfer de funcţii între cei trei termeni ai acestei relaţii.

O altă tendinţă (poate conţinînd elemente de sinteză ale unora expuse mai sus) este şi aceea de a prelua un element esenţial de origine etnomuzicală şi de a-l generaliza, păstrînd însă şi elemente „cvasi-naturaliste'', ca în lucrarea „Colind'' de Mihai Mitrea-Celarianu, care porneşte de la o improzivaţie liberă ritmică, un refren de colind şi un acord, reprezentînd sunetele unei melodii de acest gen, cîntate simultan.

★

Considerăm util a întrerupe aici şirul citării curentelor sau compozitorilor contemporani care-şi pot revendica o obîrşie, direct sau indirect, etnomuzicală, cu atît mai mult cu cît aproape orice idee muzicală recentă poate fi judecată din acest punct de vedere (fapt încă insuficient cercetat, facilitat şi de tendinţa accentuată a muzicii noi de a se detaşa de bagajul livresc acumulat în cîteva secole de evoluţie pe acelaşi drum, pentru a cerceta, cu alte metode, posibilităţile elementare ale structurilor muzicale, dar şi de legăturile interne subterane, existente permanent între creaţia cultă şi cea folclorică, chiar dacă ele au adoptat forme foarte îndepărtate de manifestare sau au fost mascate de sistemul de notaţie tradiţional, ca în cazul gamei temperate, barei de măsură etc.) ; ne vom concentra în schimb atenţia asupra a 2 lucrări româneşti reprezentative pentru creaţia ultimului deceniu, lucrări care aduc elemente noi şi în peisajul muzical internaţional : este vorba de piesele „Canto I'' de Aurel Stroe şi „Unisonos'' de Ştefan Niculescu (scrise în 1968, respectiv 1970). O scurtă descriere a acestor lucrări — analiza lor, oricît de sumară, depăşind cadrul textului prezent — ne va releva legăturile lor complexe, organice, cu folclorul, facilitîndu-ne şi unele concluzii.

„Canto I'', de A. Stroe, se bazează pe o axă de 208 sunete construită din 14 melodii-citat, avînd comun între ele doar caracterul general cantabil (cîntec bizantin, cîntec neobizantin, colindă din Transilvania, cîntec indian al tribului Pueblos, cîntec popular japonez, cîntec indian american, improvizaţie în sistemul modal indian Venkatamkhi, cîntec popular ebraic, cadenţă populară rusească, cîntec negro-spirituals, cîntec gregorian, cîntec beduin din Sahara de vest, cîntec chinezesc de Li-Tai-Po şi cîntec din insulele balineziene). Acest şir de sunete este atribuit la 12 grupe instrumentale, momentul începerii sau întreruperii intervenţiei fiecăreia fiind indicat, cu aproximaţie, într-un interval de timp limitat, stabilit conform unor norme incluse în programul clasei de compoziţii „Generator I'' (Amintim, cu acest prilej, că Stroe este iniţiatorul în România a utilizării calculatorului în compoziţie). Este vorba deci de o extindere maximă a noţiunii de canon sau a unor principii de eterofonie. Impresia rezultată este aceea de „melodie continuă'' wagneriană (desigur, în sensul cel mai general), de masă sonoră compactă cu densitate timbrală lent variabilă, care urcă, imperceptibil dar continuu, din registrul grav spre acut, neinteligibilă melodic decît fragmentar, incert, difuz. Alte lucrări ale autorului, care ilustrează aceeaşi concepţie componistică, sînt : „Arcade'', „Muzica de concert pentru pian, alămuri şi percuţie'', „Muzica pentru Oedip la Colonna'', „Laude'' I şi II (lucrări scrise între 1963—

1968). Nu este lipsit de interes a arăta că, în 1963, cînd a fost scrisă piesa „Arcade", muzica românească se găsea pe cu totul alt drum, lucrările lui Stroe contribuind într-un mod extrem de activ la afirmarea unei noi orientări.

„Unisonos" de Ştefan Niculescu se bazează pe un tip de muzică extrem de originală, aproape exclusiv coloristică, reprezentînd o extindere a eterofoniei la alte structuri muzicale, în afara celei melodice. Acest proces — experimentat iniţial de către compozitor în piesa „Eteromorfie" (1967), unde principii melodice au fost aplicate şi la arhitectonica muzicală, relevînd un mod nou de a concepe unitatea operei de artă — a continuat apoi cu piesele „Formanţi", „Joc al tastelor", „Aforisme" (toate scrise între 1967—1970). Un material folcloric propriu-zis nu există în această lucrare, cu toate că unele formule elementare melodice sau ritmice ar putea fi considerate a avea o asemenea provenienţă; există însă un principiu de origine etnomuzicală generalizat. Muzica — al cărei sistem original de notaţie, relativ liber, evidenţiază de asemenea principiul eterofoniei — decurge ca o oscilaţie continuă, faţă de o serie de puncte fixe („unisonuri"), oscilaţie definită pe coordonate melodice, ritmice, dinamice, timbrale.

Punctele de contact cu folclorul ale lucrărilor descrise sînt diverse, de diferite grade de generalitate. Ele nu urmăresc numai pitorescul, deşi îl conţin în forme extrem de subtile. Prin folclor nu se mai înţelege însă aici doar o suită de elemente lexicale ci, în primul rînd, un mod original de a concepe muzica. Asociaţiile care ni se impun — lirism, linişte, echilibru, mişcare ondulatorie, nedefinit, contemplativ, static, continuu — ne aproapie de sugestiile formelor unui Brîncuşi, a cărui concepţie de asemenea nu este numai folclorică sau numai românească, dar izvorăşte din aceste surse pentru a ajunge la nivelul experienţei artistice a secolului 20, creaţia sa reprezentînd un limbaj universal care depăşeşte dialectul cu putere de circulaţie limitată.

Sensul esenţial nou al valorificării folclorului este deci cucerirea cu ajutorul mijloacelor iniţial etnomuzicale proprii, a noţiunilor limbajului artistic contemporan, general valabile, noţiuni de care nu poate face abstracţie o gîndire evoluată, după cum nu poate face abstracţie de noţiunile noi ale ştiinţei, oricît de dificil de asimilat. Eficienţa lor maximă constă în construirea unui mod de a gîndi original şi modern, proces în care arta nouă, alături de ştiinţa nouă, are un cuvînt important de spus.

LE SENS DE LA VALORISATION DU FOLKLORE DANS LA CRÉATION DES COMPOSITEURS ROUMAINS CONTEMPORAINS

L'exposé suivant s'occupe particulièrement de la musique d'après 1960, nommée « d'avant-garde ».

Une série d'éléments communs dans le développement de la science et de l'art du XX$^{\text{ème}}$ siècle nous suggère l'application, aussi, dans la création musicale des catégories *fondamental-appliqué*. Elles sont définies par : l'expériment, l'originalité comme principe essentiel, caractère abstrait (but : la recherche du phénomène componistique), respectivement : la

réalisation artisanale, le standard, la finalité sociale concrète (but : l'offre des « biens de consommation courante » sur demande). Le critérium de la valeur est tout à fait indépendant de ces catégories existantes d'ailleurs pratiquement dans une interaction dialectique.

Dans la recherche componistique la suggestion ethnomusicale constitue un facteur important ; la plupart des courants musicaux modernes peuvent être considérés comme ayant un tel point de départ (depuis les éléments lexicaux ou des systèmes structurels généralisés jusqu'à des principes comme celui de l'improvisation, du syncrétisme, le caractère collectif, oral, etc.).

Dans la création musicale roumaine récente les tendances vers le « national » ou « l'universel » peuvent être identifiées tant diacroniquement que syncroniquement ; elles déterminent une diversité de style maximale ; l'analyse des deux ouvrages représentatifs (« Canto I » par A. Stroe et « Unisonos » par Şt. Niculescu) nous relèvent ce fait.

Le nouvel sens de la mise en valeur du folklore, dans la création musicale de la dernière décennie, réside dans la continuité de l'expérimentation en partant des suggestions folkloriques les plus générales, dans le but de construire une manière de penser originale et moderne pour la musique, ayant une puissance de circulation universelle.

RAPORTUL ÎNTRE MODELUL FOLCLORIC ŞI PRODUSELE SPECTACULARE DE DANS POPULAR*

ANCA GIURCHESCU

Paralel cu unele fenomene, desigur foarte nuanţate, care atestă o descreştere a interesului faţă de practicarea anumitor genuri folclorice în contextul lor tradiţional, asistăm la un adevărat boom al producţiilor de folclor în planul culturii de masă. Ne găsim în faţa unui proces cu vaste implicaţii socio-culturale, datorat permanentului dialog între producătorii şi consumatorii de informaţii culturale, reductibil în esenţă la o intensificare a transferului creaţiei folclorice dintr-un context cultural în altul şi anume: din cel tradiţional în cel al culturii de masă sau al creaţiei culte.

Este incontestabil însă că acest proces care constă în ruperea unui echilibru existent, consolidat prin tradiţie, şi folosirea limbajului folcloric ca mijloc de transmitere a unor noi mesaje, imprimă acestor creaţii profunde modificări de structură şi sens. Produsele care sînt în prezent vehiculate în planul culturii de mase (atît la sate cît şi la oraş), aduc tot mai mult în discuţie conceptul de ,,autentic'', opoziţia între ,,stilizat'' şi ,,brut'', între artistic şi artizanal.

Ţinînd seama de faptul că aceste produse exercită o influenţă crescîndă asupra însăşi fondului folcloric, datorită în special girului moral conferit de mijloacele mass-mediei, considerăm că nu este lipsită de interes încercarea, chiar sumară, de a determina modul de existenţă, semnificaţiile şi structura lor, ca şi raportul în care se situează faţă de creaţiile folclorice propriu-zise.

Considerat în planul tradiţional, folclorul poate fi privit ca un limbaj complex, sincretic, ce corelează într-un context social dat (profan, ceremonial, ritual) coduri diferite, purtătoare ale unui mesaj comun, adresat unui anumit grup social în acelaşi timp emiţător şi receptor al mesajului. El constituie un sistem coerent, în care componentele: poetice, muzicale, coregrafice, gestice, mimice, teatrale etc., se corelează şi se ierarhizează în baza unor norme şi legi intrinsece, specifice, instituite prin tradiţie.

---

* Comunicare ţinută la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, manifestare organizată pentru sărbătorirea Semicentenarului P.C.R. – la 6.V.1971.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 369–374, Bucureşti, 1971

Ar fi însă o greşeală elementară să considerăm acest sistem ca fiind un sistem închis. Raportarea la contextul culturii naţionale ne poate oferi realele lui dimensiuni, evidenţa permanenţei transferurilor între diferitele planuri culturale şi a procesului evolutiv care îl definesc şi îl guvernează.

Referindu-ne în cele ce urmează la una din componentele acestui sistem şi anume : dansul popular, credem că nu exagerăm afirmînd de la bun început că o dată rupt de contextul tradiţional şi încadrat în alt sistem cultural, definit de alţi parametrii, el încetează de a mai fi un fapt de foclor în înţelesul strict al termenului.

În primul rînd dansul popular este actualizat de către formaţiile artistice de amatori şi profesioniste, care îl practică, într-un unic context social : spectacolul scenic organizat, deoarece spectacolul constituie una din principalele căi de transmitere a informaţiilor culturale spre masa largă a consumatorilor.

Specialiştii sînt unanimi în a recunoaşte prezenţa componentelor formale ale spectacolului în multiple manifestări folclorice. (Formă denumită de André Schaeffner : pré-théâtre) [1]. Dar faţă de contextul spectacular al horei satului de exemplu, spectacolul scenic instituie o serie de norme care modifică esenţial structura limbajului coregrafic tradiţional. Legile scenei, funcţia preponderent spectaculară, impun în primul rînd o selecţie în ansamblul dansurilor ce constituie o tradiţie dată (locală, zonală etc.), pentru a fi transpuse scenic în special acele tipuri care conţin în structura lor parametrii cu potenţe spectaculare maxime [2]. Ca urmare, din numărul atît de mare de dansuri existente în tradiţia folclorică românească s-a constituit un corpus relativ restrîns de piese considerate apte de a fi valorificate pe scenă (ceea ce explică şi apariţia fenomenului de modă, caracterizat prin prezenţa obsesivă pe scene a cîtorva dansuri de mare spectaculozitate).

Legile scenei impun modificări însăşi parametrilor constitutivi ai dansurilor. Vom da doar cîteva exemple.

Orientarea în funcţie de modul de dispunere al publicului, găsirea unor unghiuri de vizibilitate optimă implică modificări ale formaţiei, prizei şi raporturilor între dansatori. Necesitatea organizării spaţiului scenic, respectînd cerinţele de contrast şi variaţie, impune crearea aşa-numitelor desene coregrafice. Uneori folosirea lor exagerată reduce dansul la o formală şi şablonardă înlănţuire de traiectorii şi grupări. Realizarea unui anumit contur dinamic determină modificarea structurii arhitectonice şi legarea aproape obligatorie a dansurilor sau a fragmentelor de dans în suite. Remarcăm prezenţa suitelor şi în folclorul propriu-zis, ca formă specifică de existenţă a anumitor dansuri în contextul coreic. În acest caz însă, ele sînt rezultatul evoluţiei istorice şi exprimă relaţii funcţionale precise între dansuri. Reducerea distanţei între scenă şi public se realizează prin mărirea amplitudinii mişcărilor, eliminarea elementelor ornamentale greu sesizabile. De asemenea restrîngerea timpului la o durată optimă de vizionare, ca şi încadrarea dramaturgică a piesei respective, implică înscrierea ei într-un chenar fix, ce presupune existenţa marcată a unui început şi final. Respectarea unor norme ale esteticii clasice, aflate uneori în opoziţie cu cele ale esteticii folclorice, impune modificări facturii dansurilor, în sensul omogenizării şi sincronizării mişcărilor, a integrării individualităţilor în ansamblu. Din acest punct de vedere dansul scenizat se situează pe o poziţie opusă celui folcloric, căruia îi sînt proprii variaţia, improvizaţia spontană, policinetismul, toate avînd ca mobil libertatea de exprimare temperamentală şi artistică a fiecărui dansator.

---

[1] André Schaeffner, *Rituel et pré-théâtre*, Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965, p. 21.

[2] Procesul selectiv se întîlneşte şi în planul folcloric, dacă ne referim la modul în care se realizează actul transmiterii tradiţiei coregrafice din generaţie în generaţie, ceea ce diferă sînt însă criteriile acestei selecţiuni.

În principal, necesitatea de a suscita continuu interesul publicului, de a-l impresiona afectiv, de a-l capta, determină o selectare chiar a conţinutului de mişcare al dansurilor, potenţarea efectelor ritmice sonore, accelerarea tempoului de execuţie şi creşterea dinamicii pe seama creşterii intensităţii în execuţia mişcărilor (a paşilor bătuţi, de exemplu), ca şi a folosirii, uneori exagerate, a strigăturilor care subliniază şi susţin totodată momentele de înaltă tensiune.

Aşadar, ca element de spectacol, dansul popular în forma sa scenică este un elaborat unic, ce nu admite variante spontane, pe care realizatorul (sau grupul de realizatori), prin intermediul interpreţilor, îl oferă spre consum publicului spectator. El ar putea fi considerat în anumite cazuri ca o nouă formă de existenţă a folclorului, atunci cînd intervenţiile de scenizare sînt minime, dar în nici un caz nu poate fi confundat cu faptul de folclor propriu-zis.

Spectacolul, ca unul din mijloacele principale de comunicare în contextul culturii de masă, apare ca produsul unui dialog între o producţie şi un consum, fapt care implicit presupune existenţa la acest nivel a două categorii de indivizi : producătorii de informaţii culturale (în cazul nostru spectacolul de dans) şi consumatorii.

În raport cu funcţiile asumate în cadrul spectacolului, categoria producătorilor se subîmparte în : organizatori, realizatori şi interpreţi. În cele ce urmează ne vom referi pe scurt la ultimele două.

Interpreţii, respectiv participanţii activi în formaţiile artistice, constituie un grup specializat, a cărui componenţă este definită printr-o serie de norme selective. Spre deosebire de planul folcloric, în care practicarea dansului era o regulă socială obligatorie, aderarea la un grup artistic devine un act de liberă opţiune, supus înclinaţiilor, intereselor, modei etc. Chiar şi în rîndul celor interesaţi de practicarea dansului, într-o formaţie artistică se operează o strictă selecţie, criteriile vizînd calităţiile artistice, fizice, intelectuale (capacitatea de asimilare).

Statutul de interpret presupune principial cunoaşterea limbajului dansului popular. Din acest punct de vedere interpreţii se divid în două categorii distincte : cei pentru care dansul constituie un limbaj natural (în general din mediul rural) şi cel din mediul urban pentru care el reprezintă un limbaj artificial.

În raport cu spectacolul însă, ambele categorii se situează pe poziţia de „outsider” deoarece fiecare producţie scenică reprezintă o formă particulară a acestui limbaj ce necesită, pentru a putea fi folosit, o explicitare şi un proces de învăţare, acţiuni îndeplinite în principal de către nstructorul sau coregraful formaţiei.

Pe lîngă rolul de creator al spectacolului, instructorul reprezintă agentul de transmitere prin mijlocirea căruia dansul popular este transferat din planul folcloric în cel al culturii de masă şi deci de la purtătorul de folclor la consumator. Aşadar pe de o parte se realizează un prim act de transmitere (de obicei cu caracter spontan) de la purtătorul de folclor la specialist şi un al doilea (însoţit de explicitare) de la acesta la interpreţi. În cazul însuşirii practice a dansurilor, autenticitatea redării lor ulterioare este întrucîtva diminuată deoarece ele sînt marcate de personalitatea artistică şi datele psiho-somatice ale mediatorului. Distorsionarea modelului folcloric de la care se porneşte se accentuează în raport direct cu numărul de mediatori ce intervin pe parcurs în fluxul acestui proces de transmitere pe care îl putem numi oral.

În ceea ce priveşte al doilea moment al transmisiei (specialist-interpreţi) vom remarca doar că de foarte multe ori el se petrece nu la nivelul limbaj, ci la cel al vorbirii. Cu alte cuvinte, colectivul neiniţiat ia contact nu cu dansul în întregime, ca element semnificativ (ştiut fiind că dansul popular are un semnificat numai în totalitatea componentelor sale coreice), ci cu produsul scenic format din fragmente disparate, uneori eterogene, combinate în funcţie de criterii spectaculare. Rezultatul este că interpreţii ajung în aceste cazuri la o trunchiată înţelegere a limbajului dansului popular, fiind puşi totodată în imposibilitate de a descifra şi reda conţinutul emoţional specific.

După trecerea în revistă a cîtorva din coordonatele existenţei dansului popular, în contextul social spectacular, vom încerca să precizăm raporturile de sens şi expresie cu modelul folcloric pe care fiecare producţie scenică îl presupune.

Privite prin prisma capacităţii lor semnificative, producţiile scenice de dans popular, dincolo de orice alte semnificaţii culturale, extra-coreice, trimit la un semnificat ultim, de maximă generalitate, comun celor mai diferite limbaje coregrafice şi care se cere conceput ca o stare umană manifestată printr-un complex de reacţii psiho-somatice, subiectiv variabile, pe care am putea-o denumi „starea de dans".

Imposibilitatea traducerii verbale, decît în mod indirect şi aproximativ, a substanţei dansului ne obligă să ne oprim la nivelul expresiei formale a conţinutului care se referă la funcţiile semnificative atribuite dansurilor prin raportarea lor la planul social. La acest nivel de sens faţă de varietatea şi diversitatea funcţională a dansurilor, din contextele tradiţional folclorice, produsele scenizate, actualizate în contextul social al spectacolului organizat, îşi asumă ca principală şi unică funcţie cea spectacular-artistică. Ele ar putea fi în consecinţă considerate ca semne particulare, aparţinînd unei clase semantice cu mult mai largi, fiind situate alături de teatru, pantomină, circ, balet etc.

Din punct de vedere al acţiunii de comunicare, mesajul spectacolului de dans popular este constituit atît din informaţii conceptuale, formulabile în cuvinte (în cazul aşa-numitelor dansuri tematice), cît şi a unor informaţii de ordin emoţional-estetic datorate structurii specifice cineticoritmice, plastice şi dinamice a dansurilor şi care sînt traductibile doar prin stările psiho-somatice pe care le declanşează în rîndul spectatorilor şi interpreţilor.

Dar ceea ce trebuie subliniat este faptul că dansul scenizat este rezultatul unui proces de recreare sau de reinterpretare, în conformitate cu intenţionalitatea realizatorului, a unor dansuri deja existente, purtătoare ele însăşi de semnificaţii precise în contextele social-folclorice. În acest sens, mesajul spectacolului de dans trebuie să conţină şi o serie de informaţii referenţiale care să ofere publicului receptor (posesor sau lipsit de reprezentări anterioare) o ,,imagine'' cît mai veridică şi cît mai completă, atît la nivelul substanţei cît şi a expresiei, asupra modelului folcloric propriu-zis.

Acest model, a cărui existenţă este presupusă de orice spectacol de dans popular, poate avea, de la caz la caz, un grad mai redus sau mai mare de generalitate; pornind de la modelul unei variante concrete, la schema abstractă a modelului unui tip, al unei clase, al unui specific zonal sau chiar naţional.

În măsura în care producţiile scenice se încadrează în limitele modelului propus, în măsura în care intervenţiile realizatorilor nu înlătură sau nu devin incompatibile cu principalii săi parametrii, se poate folosi noţiunea de ,,autenticitate''.

Nu trebuie să uităm, însă, că în primul rînd un spectacol de dans este sau ar trebui să fie un fapt de artă.

Capacitatea interpreţilor de a transmite publicului cu sinceritate, cu maximă intensitate şi cît mai fidel, întreaga gamă emoţională, proprie ,,stării de dans'', perfectul echilibru al tuturor mijloacelor de expresie scenică reprezintă condiţiile fundamentale ale realizării actului artistic.

Hipertrofierea funcţiei spectaculare a dansurilor, din dorinţa captării cît mai facile, exclusiv senzoriale, a publicului, duce în aceeaşi măsură la denaturarea şi distorsionarea imaginii pe care acesta şi-o face asupra patrimoniului folcloric tradiţional, cît şi la vicierea gustului său estetic-tradiţional.

În sistemul culturii naţionale interdependenţa între planul folcloric şi cel al culturii de masă se manifestă sub forma unei permanente acţiuni în dublu sens.

Alături de procesul de urbanizare a mediului rural, răspîndirea producţiilor de muzică şi dans popular prin mijlocirea mass-mediei, contribuie la transformarea unui număr tot mai mare de indivizi din purtător în consumator de folclor, ceea ce explică în bună măsură cerinţa crescîndă pe piaţa culturală a acestor produse folclorice de consum.

Pe de altă parte, în multe din satele noastre, echipa de dansuri, ca şi spectacolele organizate de căminul cultural rămîn pentru dansul popular unicele contexte sociale de manifestare. În consecinţă, formaţia artistică de amatori îşi asumă din ce în ce mai mult funcţia de menţinere şi perpetuare a tradiţiei dansului popular.

Limitarea însă a formelor de manifestare la spectacolul scenic, de multe ori cu caracter competitiv, lipsa evidentă de pregătire şi în special de orientare a cadrelor, lipsa de exigenţă faţă de produsele artizanale, ridicarea lor la nivelul de modele, sînt tot atîtea cauze care contribuie la treptata erodare a patrimoniului tradiţional al dansului popular românesc.

LE RAPPORT ENTRE LE MODÈLE FOLKLORIQUE ET LES PRODUITS SCÉNIQUES DE LA DANSE POPULAIRE

Partant de la constatation que toute danse populaire, prise hors de son contexte social traditionnel, utilisée comme élément de spectacle sur le plan de la culture de masses, ne peut plus être considérée comme un fait authentique de folklore, l'auteur poursuit la justification de cette assertion, en exposant les principales modifications de structure et de sens, impliquées par cette mutation, d'une part et de l'autre à établir les rapports existants entre la production scénique et le modèle folklorique.

On analyse ainsi les principales transformations imposées à la danse populaire par les normes du spectacle, visant : le répertoire, le déroulement dans l'espace, le système cinétique-rythmique, la dynamique architectonique, etc.

En présentant le processus de la transmission de la danse populaire depuis le porteur de folklore jusqu'à ses interprètes, on constate une progressive distorsion de l'original par rapport direct au nombre des intermédiaires (agents transmetteurs) qui interviennent sur le parcours. De même, la transmission ne se réalise pas maintes fois au niveau du langage de la danse populaire, mais à celui de la parole.

Les produits scéniques de danse populaire s'approprient comme principale fonction celle spectaculaire-artistique. Le message du spectacle de danse populaire est constitué, dans son action de communication, non seulement par des informations conceptuelles et d'ordre émotionnel-esthétique, mais aussi par des informations de référence qui puissent offrir au public une image des plus véridiques sur le modèle folklorique, dont l'existence est supposée par toute production scénique.

On peut parler du respect de l'authenticité dans la mesure dont les productions scéniques s'encadrent dans les limites du modèle proposé et les interventions des réalisateurs ne sont pas incompatibles avec ses principaux paramètres.

L'hypertrophie de la fonction spectaculaire conduit implicitement à la négation du modèle folklorique.

On aborde, à la fin, le problème de l'influence que les productions scéniques véhiculées, sur le plan de la culture de masses, exercitent sur le fonds traditionnel de danses.

REPUTAȚIA, REPERTORIUL ȘI STILUL UNUI MÜNCHAUSEN AMERICAN

JAN HAROLD BRUNVAND
Salt Lake City (Utah)-SUA

Un fenomen izbitor, caracteristic culturii americane moderne — în cea mai mare parte *în masă* produsă şi *în masă* consumată — este înalta preţuire acordată elementului presupus a descinde din tradiţia populară originară.

Poate ca o reacţie împotriva negustorilor de cultură de masă, care operează prin discuri, televiziune, cinema etc., americanii par să simtă nevoia unui anume soi de cultură-din-vremurile-de-demult, anonim concepută, oral transmisă, romantică, simplă, rurală, nevoie ce se manifestă în înclinaţia multora de a se da în vînt după astrologie, povestit, cîntat folcloric, dansat în piaţă, copt pîine în casă, ţesut la război, convieţuit comunitar şi altele asemenea.

Dar — culmea ironiei — însăşi acele pilde de presupusă ,,tradiţie folclorică'' pe care majoritatea americanilor le cunosc cel mai bine şi le socot cele mai grăitoare, au fost în realitate — iniţial — puse în circulaţie din interes comercial : sînt pură contrafacere, ,,fakelore'', nu folclor ! Majoritatea personajelor care fac obiectul acestui ,,cult al folcloricităţii'', a ceea ce este ,,folksy'' — după vorba unui cunoscut scriitor —, sînt eroi-ersatz, pseudo-eroi populari precum uriaşul tăietor de lemne Paul Bunyan sau cowboyul-superman Pecos Bill[1]. Nenumărate cărţi, pentru adulţi sau pentru copii, au fost închinate relatării isprăvilor unor asemenea figuri. Descrieri ale celor doi eroi menţionaţi şi a multor altora la fel de ,,folclorici'' şi la fel fabricaţi, sînt în consecinţă prezente în orice privire de ansamblu — prin optica omului simplu — asupra folclorului american. Mai mult decît atît. Acest gen de eroi au fost, de la bun început, descrişi

---

[1] Aceştia (ca şi alţi eroi populari americani) sînt temeinic discutaţi în cartea lui Richand Dorson, *American Folklore*, Chicago, 1959, în special cap. VI, pp. 199–243. Tot Dorson este şi autorul termenului, binevenit, de ,,fakelore''. [Acest paronim, semi-satiric, al lui ,,folklore'' derivă din substituirea lui ,,folk'', din cuvîntul compus, prin ,,fake'' = contrafacere, înşelătorie, coţcărie etc. — n.tr.]

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 375–390, Bucureşti, 1971

de *scriitori*, nu de *folcloriști*. Pe de altă parte, preluați de publicitate, de ziare, de literatura pentru tineret și de diversele genuri de divertisment popular, prin însuși faptul acestei întrebuințări ei au pierdut pînă și acele vagi rădăcini folclorice pe care le vor fi avut poate, cumva, odinioară.

Și totuși un anume timbru *autentic* de legendă populară despre *eroul american* există. El poate fi identificat în povestirile *spuse de* sau *privind* personaje locale specializate în debitarea de enorme minciuni despre ei înșiși.

Acești „Münchauseni regionali" au început să fie studiați de folcloriști abia după 1940. Deși toți subiecții în chestiune au murit între timp, legendele lor subzistă. Mereu noi specimene de personaje și povestiri de acest gen sînt descoperite [2].

Münchausenii americani, ca și prototipul lor european, erau plăsmuitori de brașoave (în care-și rezervau rolul eroului), îndeobște cu o solidă reputație de povestitori, eventual și de farsori. Cu toate că nu au devenit nici unul, niciodată, cunoscuți publicului larg, faima lor locală s-a dezvoltat atît de viguros încît nici azi oamenii nu îndrăznesc să repovestească respectivele brașoave altfel decît „în chipul cum moșu obișnuia să le zică". Spre deosebire de eroii folclorului de contrafacere care se ilustrează doar prin forță brută și talie colosală, acești Münchauseni locali întrupează unele din însușirile cele mai caracteristice ale tradiției populare americane originare, precum umorul larg, exagerarea, un tip de personalitate excentric, vorbirea dialectală, ingenuitatea, spiritul, cutezanța, încrederea în sine. Repertoriile acestor personaje amalgamează motive de proveniență pur europeană cu adaptări ale acestora pe teme originale, din Lumea Nouă, iar maniera lor narativă îmbracă vechile subiecte într-un stil regional — „indigen" foarte acuzat. Din punct de vedere funcțional, asemenea povestiri au înzestrat colectivitățile în sînul cărora au luat naștere cu un anume simțămînt de mîndrie pentru isprăvile — chiar dacă imaginare — ale unora din mijlocul lor. Aceste narațiuni au alcătuit o întreagă literatură orală a fanfaronadei umoristice locale, puse sub egida iscusitului povestitor-autor. Oamenii se luau la întrecere cu vecinii pentru titlul de „mincinosul-numărul unu". Astăzi, în planul memoriei, acești povestitori și poveștile lor instituie o anume legătură, de substanță umoristică și fabuloasă, cu timpurile de odinioară ale pionieratului intrepid și ale competiției reale, dure, vremi ce apar atît de îndepărtate de îmblînzita epocă contemporană a mecanizării și a abundenței.

★

Lorenzo Henry, din nordul statului Idaho, cunoscut de vecini ca Len Henry, constituie un exemplu reprezentativ de Münchausen regional, cu rădicini în trecut și cu o legendă vie, încă, în prezent.

---

[2] Dorson discută problema Münchausenilor regionali la p. 226—231, citînd totodată și bibliografia corespunzătoare.

Era cel din urmă „squawman" [3] de pe întinsul rezervaţiei indienilor „nez percé" [4] cu centrul la Lapwai (Idaho), nu departe de locul prin care au pătruns în zonă, în 1803, exploratorii Lewis şi Clark. Născut probabil în jurul lui 1852 în statul Kansas, şi-a însoţit părinţii în marşul către vest în anii 60 ai secolului trecut şi a trăit în statele Idaho şi Washington, în apropierea confluenţei rîului Snake cu fluviul Columbia, pînă la moartea sa în anul 1946.

Între timp, deşi „Len Henry" rămîne un nume abia dacă pomenit în istoria *scrisă* a regiunii, reputaţia sa s-a împămîntenit într-atît în memoria localnicilor mai vîrstnici, încît în toamna lui 1963, cînd am început ancheta de teren destinată redactării prezentului studiu, am avut prilejul să descopăr neaşteptat de mulţi informatori şi numeroase povestiri [5]. Cu ajutorul studenţilor de la secţia de folclor a Universităţii din Idaho, dar uzînd şi de publicitatea de presă, am izbutit să culeg, în cursul a 6 luni de eforturi repetate, 116 variante a 67 de povestiri distincte ale lui Len Henry, provenind de la 28 de informatori.

Len Henry împarte cu alţi Münchauseni americani reputaţia de a fi fost în stare să inventeze minciuni de spus ori de cîte ori se ivea prilejul. După cum afirma un informator, « ori şi ce se întîmpla, el, ştiţi, avea gata „cioplită" (whittled [6]) cîte o poveste tocmai pe potrivă, indiferent de ce era ». Mulţi alţii, comentîndu-i talentele, împărtăşeau ideea că Len era cel care născocise, personal, toate povestirile lui : „Ori de cîte ori îl întîlneai pe omul ăsta, el istorisea cîte o poveste. Putea să stea ore întregi şi să le tot spună una după alta, şi erau atît de ciudate că oricine ar putea, la urma urmei, să inventeze la fel. Avea întotdeauna cîte ceva pe limbă ! " Mai mulţi informatori subliniau că „oamenii îi tot aţîţau pofta de povestit şi încercau să-l facă să înceapă istorisitul", sau — cum spunea cineva — oamenii se străduiau „să-l facă să se întindă la povestit" pentru ei.

Braşoavele erau povestite exclusiv grupurilor de bărbaţi şi băieţi, mai cu seamă noaptea, la focurile de tabără în munţi, în timpul vînătorilor şi al pescuitului sau în cărăuşie[7]. Informatori indieni ne-au comunicat că Len spunea povestiri şi la baia de aburi grupurilor de bărbaţi care stăteau acolo închişi ore de-a rîndul. În ultimii ani ai vieţii, cartierul general al lui Len Henry ca povestitor era o mică băcănie din satul Sweetwater, la aproximativ două mile de coliba în care a trăit pînă la capătul zilelor sale. Aici, regulat, cam la 15—20 de oameni stăteau ciorchine, ascultîndu-l, fie la gura sobei, înăuntru, fie afară pe o bancă în faţa uşii în zilele însorite. La aceste şedinţe Len îi lăsa adesea pe alţii să înceapă cu istorisitul pentru ca apoi să ia el cuvîntul şi să-i înfunde cu minciuni mai gogonate, din rezerva proprie.

---

[3] „Squawman" era termenul depreciativ folosit pentru a desemna un alb căsătorit sau trăind cu o femeie indiană. Cînt teritoriul rezervaţiei a fost repartizat indienilor „nez percé" în 1889, Len Henry a fost, alături de alţi „squawmeni", printre cei care au achiziţionat aici proprietăţi în virtutea căsătoriilor anterior contractate în cadrul tribului.

[4] Indienii „*nez percés*" (sau — cum ei înşişi îşi zic — „*chopunnish*" ori „*sahaptin*"), populaţie indigenă din nord-vestul Statelor Unite, aşezată în momentul de faţă în rezervaţiile Nez Percé (statul Idaho) şi Colville (statul Washington). Numele în formulare franceză le-a revenit — evident — din pricina obiceiului singularizant, practicat odinioară, de a-şi străpunge nările şi cartilagiul nazal. Au purtat în cursul lui 1876—1877 un război dur cu autorităţile federale — n.tr.

[5] Detalii privind viaţa lui Len Henry precum şi substructura bibliografică a prezentului studiu se află cuprinse în articolul meu *Len Henry — North Idaho Münchausen*, publicat în „Northwest Foklore" I, 1965, nr. 1, p. 11—19. Numele, vîrsta şi adresele informatorilor se află consemnate acolo.

[6] „Wittle" [care apare în textul original şi a fost tradus prin „a ciopli" n.tr.] este un idiotism desemnînd actul cioplirii sau săpării în lemn, *fără scop*, cu briceagul. Îndeobşte, bărbatul sau băiatul care se îndeletniceşte cu aşa ceva nu realizează decît cel mult o grămăjoară de aşchii. Această îndeletnicire este o foarte răspîndită modalitate printre bătrînii de la ţară, inclusiv printre povestitori, de a „omorî timpul". Folosirea *aici* a termenului vrea să sugereze că Len Henry, deşi putea să pară un indolent visător-cu-ochii-deschişi, avea de fapt întotdeauna o nouă năstruşnică invenţie gata de pus la bătaie.

Cu toate că povestirile pe care lumea i le pune în seamă sînt toate şi în mod vădit *false* — ca să zicem aşa, „din punctul de vedere al adevărului" —, toţi cei ce ne-au vorbit despre el în cursul anchetei subliniau ferm că Len nu era vicios sau rău intenţionat, ci pur şi simplu *un ghiduş*. Iată cum se exprima cineva : „Îmi plăceau al naibi istorioarele astea. Curgeau fără oprire de dimineaţa pînă seara, *dar* niciodată Len nu a jignit pe cineva cu poveştile lui". Într-o scurtă dar fermecătoare prezentare a povestitului lui Len, un informator — bărbier retras din afaceri — scria :

> „Len Henry era un moş tare de treabă. Nu a pricinuit niciodată nici un rău nimănui. Păstra totdeauna o mină foarte serioasă cînd îşi spunea poveştile. Povestea nu şi-o încetinea decît pentru a-şi şterge tutunul de mestecat de pe bărbie. Obişnuiam să fac pînă la 4 mile ca să vin să ascult poveştile lui Len Henry".

Puţine femei au putut fi identificate ca informatori, pentru că femeile nu prea aveau prilejul să frecventeze locurile în care obişnuia să se arate Len Henry. Însăşi propria-i fiică, care i-a ţinut menajul vreme de 20 de ani după moartea mamei sale, nu ştia nici ea nici o povestire, deşi îşi amintea perfect că tatăl ei avea obiceiul să povestească oamenilor care veneau la el, în vizită sau pentru afaceri. O altă femeie spunea :

> „Îmi aduc foarte bine aminte de dl. Len Henry, dar eram prea tînără şi, în plus, de sexul care nu era admis în jurul sobei mari din vechea prăvălie de la Sweetwater. Cunosc aceste poveşti doar pentru că tata care îşi petrecea o parte din timp acolo, mi le repovestea [. . .]. Noi îl socoteam foarte celebru pentru că tata repeta întotdeauna istoriile pe care le auzea de la el iar noi aveam o bună porţie de rîs serile, acasă".

Şi cu toate acestea, destul de curios, singurul informator excelent din cîţi am anchetat pentru acest studiu, a fost o femeie, fiica unui şef „nez percé" de vază din Lapwai. Ea mi-a relatat în felul următor împrejurările, cu totul deosebite, în care a avut ocazia să-l asculte pe Len Henry povestind :

> „Am terminat liceul în 1929 şi, vreme de 2 sau 3 ani înainte de aceasta, aveam zilnic de redactat teme acasă la engleză. Cum epuizasem toate rezervele de material, am început să folosesc pentru teme povestiri

---

[7] Fratele lui Len, Noble („Nobe") Henry, ca şi mulţi dintre informatorii anchetaţi pentru acest studiu, a fost cărăuş de mărfuri cu atelaje de cai sau catîri prin munţii Idaho-ului pînă la primul război mondial, cînd căruţele au fost, în scurtă vreme, înlocuite cu autocamioane.

> de ale lui Len Henry. Mergeam la el în grup mixt. Uneori erau mai mulţi copii albi decît indieni. Mergeam cu ei. Mergeam şi-l ascultam depănîndu-şi poveştile. Ne aşezam întotdeauna afară, în tindă, şi el ştia că eu luam toate acestea pentru şcoală".

Cunoaşterea poveştilor lui Len Henry ne este mijlocită aproape integral de tradiţia orală curentă (doar 4 texte, foarte condensate, fuseseră tipărite prealabil cercetării noastre). Există prin urmare, evident, primejdia ca în repertoriul şi stilul care i se atribuie lui Len Henry să se fi introdus şi talentele informatorilor contemporani care le vehiculează. Totuşi se poate presupune, în temeiul frecventelor declaraţii ale informatorilor, că ei — cu toţii — *încercau să-l imite* pe Len exact aşa cum şi-l aminteau. În ce ne priveşte, putem de altfel deduce în mod obiectiv o serie de date concludente privind originalele din examinarea statistică şi din studiul strîns al textelor convorbirilor noastre cu informatorii.

De pildă, Len Henry trebuie — cert — să fi povestit mult mai multe decît cele 67 de povestiri distincte culese, deoarece numai 17 din acestea au putut fi reproduse de *mai mulţi* informatori, în rest fiecare nouă persoană anchetată a contribuit cu cel mult *o* nouă povestire. O serie de persoane şi-au putut reaminti, doar vag, eventual tema sau fragmente ale cîte unei povestiri.

De asemenea se cuvin înlăturate fără zăbavă tezele potrivit cărora Len ar fi născocit în întregime, numai el, toate povestirile sale sau că le-ar fi repetat întotdeauna *aidoma* : există mult prea multe *motive* de largă circulaţie în aceste povestiri şi o mult prea largă variaţie la nivelul detaliilor pentru ca aceste pretenţii să fie fondate. În general vorbind, putem spune, cu toată siguranţa, că Len Henry a fost deţinătorul *local* al unui fond de povestiri cu minciuni de întinsă circulaţie, pe care el le repovestea, desigur, într-o manieră personală. Poveştile pe care — aşa cum se susţine — le-ar fi inventat, erau aproape toate deja existente şi circulante în tradiţia narativă, devenită în felul acesta pentru el un soi de „marcă a fabricii". Dar că a adăugat şi modificat detalii de la un prilej la altul o sugerează fiecare din povestirile sale cu variante diferite.

Deşi gama informatorilor noştri merge de la povestitori excelenţi la cei ce nu ne-au putut furniza decît rezumate scheletice, putem afla multe despre stilul lui Len Henry însuşi din descrierile şi exemplele acestor intermediari. Informatorii sînt unanimi în a afirma că Len păstra un ton sec şi serios în timpul povestitului, ceea ce e întrutotul compatibil cu tradiţia americană a debitării de minciuni cu un aer impasibil. În felul acesta istoria gogonată devine un soi de anecdotă *practică*, un soi de farsă, care pe neprevenit îl poate păcăli, cel puţin pînă la momentul în care absurditatea patentă a subiectului devine cu totul evidentă [8]. Uneori acest procedeu este împins pînă la acel nivel la care ajunge să dea naştere unei „povestiri-capcană" plasată în finalul povestitului (vezi ATh 2200, Motif-Index Z 13.2). Un informator ne declara :

> « Uneori, ştiţi, îi venea în ultimul moment, după ce aproape că terminase, îi venea cîte-o idee. Şi eu ca şi ceilalţi care eram acolo aşteptam să vedem cum o s-o întoarcă, şi-l întrebam : „Ei, ce s-a mai întmplat?" Şi el ne spunea ce ».

---

[8] Culegătorul Vance Randolph, din Ozark, sesizează foarte bine spiritul acestei tehnici în titlul antologiei sale de poveşti cu minciuni *We Always Lie to Strangers*, New York, 1951.

Toate textele naraţiunilor culese au fost fie înregistrate pe bandă, fie scrise de informatori, fie notate sub dictare (de regulă de către studenţi). Oricît de mult sînt de dorit înregistrări pe bandă pentru acest gen de cercetări, am constatat că şi celelalte metode de consemnare menţionate atestă prinderea de date utile cum lesne se va putea vedea din cele ce urmează.

Iată mai întîi o transcriere după bandă. Se începe cu menţionarea prilejului şi a circumstanţelor spunerii respectivei povestiri, pentru a se sublinia apoi îndemînarea cu care Len se joacă cu naivitatea unui străin de locuri — aflat printre ascultători — şi care *nu ştie* de vocaţia sa de mare mincinos. Subiectul însuşi al povestirii se adaptează vădit funcţiei de ,,povestire-capcană'' pe care textul o adoptă cu scopul neîndoielnic de a distra auditoriul local pe seama străinului tras pe sfoară.

> « S-a întîmplat odată[9] ca un ins să vină la noi să cumpere o vacă. Len se-n-tîmplă să fie şi el. Vedeţi, satul la început era aşezat pe pîrîul Asotin Creek. Nobe avea un loc acolo. Şi tot spunea el despre asta cînd deodată a zis că ei voiau peşte. ,,Ei — zice[10] — acum toamna peştele n-a luat-o încă la vale — zice —, erau cam la 6 sau 8 degete de zăpadă pe pămînt; da — zice —, tocmai mi s-a întîmplat să bat cu piciorul în pămînt şi să pun în felul ăsta mîna pe vreo două duzini de cosaşi şi m-am dus — zice — şi i-am folosit, « cosaşii » [ca nadă- n. tr.], şi cît ai clipi, zice, am şi prins 10—12 peşti. M-am întors din nou, iar am dat cu piciorul şi iar am prins altă duzină sau chiar 15 « cosaşi » [...]''. Dar tocmai atunci i-a venit în minte, ştiţi, că ,,cosaşii'', atunci cînd e zăpadă, nu prea există, ştiţi, nu prea e aşa ceva. Zice: ,,Ăla a fost ăl mai al dracu' an pentru ,,cosaşi'' pe care l-am văzut vreodată, zău!!'' »

Hazul într-o asemenea povestire rezidă în folosirea a ceea ce iluzioniştii numesc ,,falsă direcţionare''. Cu alte cuvinte, în cazul nostru, ascultătorii sînt îndemnaţi să creadă, amăgindu-se, că cumpărarea vacii, sau pescuitul, sau grosimea exactă a stratului de zăpadă sau numărul ,,cosaşilor'' este ,,clou''-ul povestirii. Cînd absurditatea juxtapunerii condiţiilor meteorologice amintite cu prezenţa insectelor devine limpede şi ascultătorii se simt îndemnaţi să pună întrebări, ,,clou''-ul real intervine şi este comprimat în poanta povestirii: « Ăla a fost ăl mai al dracu an pentru ,,cosaşi''[...] ».

Iată acum un text consemnat de un student după dictarea informatorului. Deşi redus la numai trei propoziţii, textul păstrează încă trăsături ale stilului oral, prin folosirea citatului direct, prin accentuarea cuvîntului ,,cutie'', prin expresiile ,,ei!'', ,,încet de cap'' şi ,,bătrînul Len zice''. Cu toate că într-o formă foarte simplă, această povestire rămîne totuşi o ,,povestire-capcană'', deoarece Len Henry izbuteşte să-l atragă în cursă pe respectivul prăvăliaş, determinîndu-l — viclean — să încerce să corecteze formularea comenzii sale. Este una din acele anecdote tipice pentru spiritul ager al lui Len Henry, anecdote care l-au ajutat să-şi întreţină reputaţia de mincinos notoriu :

---

[9] ,,Odată a fost'' (,,One time there was'') este o formulă de început foarte obişnuită în poveştile americane cu minciuni, aşa cum este ,,A fost odată într-o vreme'' (,,Once upon a time'') în basmele fantastice britanice. În cazul de faţă, vorbitorul uzează de ,,odată...'' pentru a reveni, după digresiunea făcută, la textul însuşi al povestirii.

[10] Acest povestitor uzează, tipic, de ,,ei!'', ,,zice'', şi ,,zicea'', ca de procedee frazeologice narative. Pe de altă parte însă, povestirea este şi un citat *real* după Len Henry.

> « Ei, Len intră în prăvălia lui Heckner şi Carbson din Lipwai şi zice : „Vreau două cartuşe 30—30". Bătrînul Heckner, care era niţel cam încet de cap, îi zise că ar fi bine să ia o *cutie* întreagă. Atunci bătrînul Len zice : „Am nevoie numai de 2 ! Blestematele noastre legi de vînătoare nu-mi îngăduie decît *un* cerb şi *un* elan" ».

Răspunsul lui Len implică nu numai sugestia că ar fi fost un ţintaş infailibil dar şi faptul că nutrea acea veche aversiune a oamenilor de la munte pentru reglementările legale în materie de vînătoare (ambele teme sînt — incidental — *centrale* în caracterizarea oamenilor de frontieră din romanele lui James Fenimore Cooper).

Iată în sfîrşit şi un text reprodus exact cum a fost scris de informatorul respectiv. Ca „introducere" ni se oferă o descriere foarte concentrată a stilului narativ al lui Len Henry, apoi încercarea de a reda o versiune la persoana I, cît mai fidelă, a povestirii. Sintagmele „al dracului de mult timp", „ştiţi", „să fiu al naibii dacă nu", sugerează, toate, autenticitatea :

> « Mr. Henry nu era om vorbăreţ. Avea un fel de a vorbi comic şi lent. Nu-şi spunea foarte des poveştile, ci asculta pe alţii depănînd istorii. Mai apoi însă putea întotdeauna veni cu una şi mai bună. Iată aici una din poveştile pe care mi le amintesc cel mai bine.
>
> „Odinioară, de mult, mi s-a întîmplat să conduc şase cai înhămaţi la două căruţe pe un drum foarte abrupt, îngust şi întortocheat. Vremea fiind ploiasă, căruţele tăiaseră făgaşe adînci. Am ajuns la o cotitură foarte înghesuită şi mi-a luat al dracului de mult timp să-mi trec prin ea toţi caii şi căruţele. Mi-a dat ceva bătaie de cap, dar am făcut-o. După un timp am băgat de seamă ă mi-a dispărut cîinele şi m-am gîndit să dau o fugă să-l caut. Al naibii să fiu dacă nu l-am găsit prins în cotitură, înţepenit în ea". »

Variantele acestei povestiri (au fost culese 10) ilustrează foarte bine diversitatea de detalii pe care Len Henry era în stare să le utilizeze pentru a dezvolta o temă dată. Astfel fiecare informator pretindea că spune povestirea cum nu se poate mai aproape de forma în care a auzit-o. Totuşi variaţia rămîne considerabilă. Se dau trei localizări specifice diferite. Unii spun că Len conducea ca vizitiu. Alţii că stătea la poalele unei coline şi privea. În majoritatea variantelor Len conduce o căruţă de transport trasă de 12 sau 20 de catîri, deşi alţii pretind că era vorba de două căruţe trase de 4 sau 6 cai. Ba se spune chiar că Len ar fi condus nu căruţe, ci un tren de marfă. Unele variante insistă asupra *locului* unde este (sînt) plasat(-ţi) cîinele (cîinii) în mers : *în urma* sau *dedesubtul* căruţei (căruţelor). Cînd cîinele se înţepeneşte în cotitură, în unele variante începe să schelălăie. În altele nu. Unele variante se încheie aici. Altele continuă relatînd cum Len l-a apucat pe cîine de coadă să-l tragă afară. Un informator afirma că Len şi-a sfîrşit povestirea zicînd că acel cîine ar mai fi trăit încă 24 de ani, dar că nu l-a mai scos niciodată din lanţ.

Toate procedeele date sînt tipice pentru povestirile americane cu minciuni, în care tehnica juxtapunerii *minciuni/măsurători precise* e ades folosită.

Relaţiile pe care toate povestirile culese le întreţin cu subiecte tradiţionale, cunoscute şi aflate în circulaţia orală de aiurea, ne ajută să determinăm repertoriul şi stilul personal al lui Len Henry. Din cele 67 de „subiecte", 19 povestiri (în 52 variante) corespund unor tipuri *specifice* orale bine cunoscute; 18 povestiri (30 de variante) fac uz de motive *generale* cunoscute şi în multiple alte versuri. (Ambele aserţiuni se întemeiază pe referinţele motivice din *Motif-Index of Folk Literature* al lui Stith Thompson). 17 povestiri (21 de variante) nu folosesc nici un motiv care să aibă vreo paralelă apropiată, cunoscută, în tradiţia narativă. 13 povestiri (13 variante) sînt anecdote despre Len Henry sau despre familia sa. Prin urmare, într-o evaluare sumară, jumătate din repertoriu este, în termeni de *tipuri narative*, material bine stabilit ca *tradiţional*. Cealaltă jumătate pare deci a fi fost totuşi zămislită de imaginaţia creatoare a lui Len Henry ca o materializare a reputaţiei sale de „trickster". În schimb, mai mult de două treimi din totalul variantelor circulante —şi culese — aparţin tradiţiei *largi* mai degrabă decît celei *locale*. Astfel apare clar că materialul cel mai intens utilizat de Len Henry, iar azi cel mai bine memorat, este materialul extras din tradiţia folclorică largă. Vedem cu uşurinţă deci că reputaţia de făuritor perpetuu de noi povestiri, care îl aureola pe Henry, este contrazisă de repertoriul său personal *real*, care e precumpănitor celui al povestitorilor americani de poveşti cu minciuni în general.

Din cele 19 povestiri, luate direct din tradiţia populară, numai una este un tip Aarne-Thompson clar. E vorba, precum ne puteam aştepta, de *vînătoarea miraculoasă* (AaTh. 1890)[11].

Textul, transcris de pe bandă, începe ca o parafrază şi se încheie la persoana I. De la punctul în care, în povestire, primul peşte începe să muşte, informatorul vorbeşte din ce în ce mai repede.

> « Zicea că odată s-a dus la vînătoare să facă rost de ceva carne pentru iarnă. Aşa că şi-a luat puşca, cîinele şi undiţa, s-a dus la malul rîului şi a aruncat în apă cîrligul. Şi-a aşezat puşca într-o parte şi cîinele în alta. Deodată un peşte s-a repezit la cîrlig, apoi glonţ alt peşte se ivi şi-l înhăţă de coadă pe primul, pe urmă alt peşte ! Trase undiţa şi văzu că sînt trei peşti, şi lovind puşca din greşală, aceasta se descărcă şi ucise un cerb. Iar în alt loc — zicea — era o potîrniche albastră care se speriase atît de tare că leşinase şi, zicea, „Cîinele s-a dus şi-a luat-o pentru mine, aşa că am avut şi peşte şi carne !" »

Len Henry povestea şi alte asemenea cunoscute istorioare din ciclul baronului Münchausen. Precum cea cu căzutul din balon şi cu înfundatul în stîncă pînă la şolduri (XI731.2), cea cu balaurul uriaş măsurat cu copacul (XI321.1.2), cea cu calul legat de clopotniţa bisericii (XI653.1), şi cea cu biciuşca care înmugureşte (XI653.1). Următoarea transcriere de înregistrare (al cărei text este mereu întrerupt de repetatele încercări ale informatorului de a-l clarifica) se bazează pe motivul XI755.1 :

> « Asta s-a întîmplat probabil aici, la rîul ăsta — la Clearwater. Zicea că — asta era înainte ca şoseaua să fi ajuns pînă la noi — zicea că se afla tocmai pe malul ăsta abrupt şi mergea la pescuit, şi a aruncat — s-a dus

---

[11] Aceasta e povestirea cu exagerări cea mai frecvent culeasă în Statele Unite. A fost pentru prima oară tipărită — pe teritoriul american — în *The Farmer's Almanac* pe 1809, dar — după toate probabilităţile — ea era deja răspîndită în tradiţia orală cu mult înainte.

la apă adîncă — a aruncat undița în apă, și cînd s-a plecat i-a căzut ceasul din buzunaru de la haină. Nu știa ce să mai facă, s-a dezbrăcat și s-a băgat în apă căutîndu-l, da' n-a putut să mai dea de el. Așa că s-a lăsat păgubaș și s-a dus acasă și trei ani după aia s-a-ntors ca să-l caute și — zicea — (era apa scăzută), și zicea „L-am găsit și mergea încă !" »

Un ascultător care era de față a făcut această remarcă: „Timpul, asta era, cred. El tot spunea că are un ceas bun și că nu pierde niciodată timp".

Mai bine povestit este însă textul următor (transcris după bandă), constînd efectiv în reunirea a două variante ale uneia și aceleiași povestiri, împodobite cu reale însușiri de stil oral de bună calitate (le-am indicat în paranteze drepte). Povestirea aparține motivului XI623.2.1 :

« Era una despre ecou. Știți, era ger. El tot mersese înainte printr-un canion și-și făcuse culcuș la căderea nopții. Știa că acolo era ecou. Și a hăulit : „Cum ești tu ?" [încet și tărăgănat]. Da'nici un răspuns, pen'că era un frig zdravăn. Așa c-a astupat focu, să ardă mocnit, și s-a dus să se culce. Cîn's-a trezit a doua zi dimineață a tras cu urechea da' degeaba. Nici un ecou. Așa că s-a dus. Și zicea că-n vară s-a-ntors tot în locu' ăla, a făcut foc de tabără și tocma' cîn' să-nceapă de cină cineva a zis : „Îs fain !" [Informatorul imită maniera apelului precedent, al lui Len].

Pe urmă mai era și altă istorie cu ecou. Zicea că odată tot mergea el prin canionu ăsta adînc, adînc de tot. De fiecare parte era cîte un abrupt stîncos și el se to' ducea și se to' ducea pe-un drum fără sfîrșit, da' știa că trebuia să se scoale disdedimineață. Și-a aprins el focu' din nou, s-a așezat și s-a gîndit : „Ei, cum să fac eu să mă scol mîine cu noaptea-n cap ?" Așa că s-a ridicat de la foc, s-a proțăpit în picioare, și a zis : „Trezește-mă la răsăritu' soarelui !" Și a zis asta de trei ori înainte de-a se culca la loc. A dormit buștean, și curînd cineva a zis : „Trezește-te ! Trezește-te ! Trezește-te !" Așa că s-a sculat și zicea că soarele tooòcmai [cuvînt lungit mult și rostit pe un ton înalt] se ridica deasupra abruptului aceluia ».

Din repertoriul lui Len Henry, povestirea, folosind un motiv folcloric specific, *cea mai frecvent culeasă*, este întemeiată pe motivul XI741.2 :

„Într-o zi se ducea undeva călare și a ajuns la un pîrîu. Pîrîu' nu era grozav de lat, da' era adînc, și lui i-era frică să n-ajungă să facă o baie, să ia adică nițel — știți — apă la galoș. Așa că s-a dat înapoi cu calu, și-a luat vînt și-a făcut saltul. Nu, nu era prea lat. Da', tocma' cînd s-ajungă dincolo se uită și — ce să vază ? O namilă de șarpe cu clopoței cît toate zilele care, știți, stătea acolo. Așa că, la jumătate drum prin aer, a făcut stînga-mprejur și s-a-ntors înapoi".

În acest text transcris după înregistrare, elipsele, fragmentarea enunțului, reproduc efectiv stilul oral, chiar dacă gestica și mimica subtilă a informatorului rămîn pierdute pentru consemnare. În alte versuri, motivele reîntoarcerii variază : „erau niște indieni acolo", „nu era loc de aterizat", sau „și-a dat seama că nu mai putea ajunge dincolo".

Cele 18 povestiri care uzează doar de *motive tradiționale generalizate* includ povestiri despre Len Henry ca remarcabil călăreț (XI1004), frînghier (XI003), potcovar (X982), treierător (XI001), și chiar ca maestru în scuipat (X934). Isprăvile sale de domeniul echitației bunăoară includ săritul călare, în hău, de pe o stîncă înaltă perpendiculară, călăritul pe un cal sălbatic (care s-a ridicat atît de abraş în două picioare încît cuţitul de vînătoare de la cingătoarea lui Len, smuncit din teacă, a fost azvîrlit cu o asemenea forţă că s-a înfipt adînc în stîncă), galopatul vertiginos (încît să poată întrece şi ,,bulldogă"[12] un cerb). O povestire, bucurîndu-se de o deosebită favoare locală, regăsită la 8 informatori şi aflată de asemenea printre puţinele texte *prealabil* tipărite de care aminteam, este aceasta (o reproducem în versiunea *dictată*, culeasă de un student anchetator):

> ,,S-a întîmplat odată, într-o ocazie, ca Len, călare, să fie urmărit de indieni atît de strîns încît era sigur că îl vor ajunge din urmă. Cînd primejdia era mai grozavă, ajunse la o mare surpătură plină cu apă care tăia drumul. Nu mai era timp de întors, iar la dreapta şi la stînga se căsca cîte o rîpă abruptă. Totul părea pierdut. Dar, fiind el totuşi Len Henry, găsi dintr-o ochire calea de scăpare — chiar deasupra băltoacei care acoperea drumul stătea, în cornişă, o stîncă. Len aruncă lassoul şi prinse acel ţanc, dădu cîţiva paşi înapoi calul, prinse, nu prea strîns, frînghia în cornul şeii, îşi scoase gata pregătit cuţitul, apoi dădu pinteni. Frînghia ţinu şi trecu, într-o pendulaţie, cal şi călăreţ dincolo. Len tăie frînghia şi calul ateriză cu bine în picioare de partea cealaltă".

Evident, în acest text limbajul a fost oarecum modelat într-o manieră pseudo-literară, cu termeni precum ,,ocazie", ,,părea pierdut" etc. Totuşi urme ale oralităţii subzistă în forme ca ,,băltoacă", ,,dădu pinteni" etc. Informatorul respectiv se număra printre puţinii care rezistă înclinaţiei — generale — de a imita rostirea specifică a lui Len Henry, la persoana I.

Două alte texte, din acelaşi timp, ilustrează la rîndu-le îndemînarea povestitorului de a scoate o naraţiune bine construită dintr-un motiv simplu, bazat pe pura exagerare. Primul se bazează pe prea puţin inspiratul motiv al ,,copacului imens" (X1471), pe care însă povestitorul izbuteşte să-l mascheze, abil, ca poantă, pînă în ultimul moment:

> ,,Sosise vremea anului la care Len obişnuia totdeauna să-şi mîie vitele peste Clearwater la păşunea lui de vară. Ei, dar anul acela topirea zăpezii fusese ceva mai timpurie şi Clearwaterul era cu apele umflate. Cînd Len a picat cu vitele lui a găsit vadul, cel din fiecare an, cu neputinţă de trecut. Aşa că şi-a irosit toată dimineaţa căutînd o trecere. Către amiază a găsit un copac trîntit care făcea pod peste apă şi a început să-şi treacă vitele. Dar cînd a ajuns cu ele pe la jumătatea drumului, vitele au luat-o razna în toate părţile, şi a trebuit să alerge pînă a doua zi dimineaţa să-şi adune vitele care se împrăştiaseră pe toate crăcile".

Cel de al doilea text este mai oral în stil, deşi a fost consemnat şi el tot după dictare de un student. E vorba de dezvoltarea unui motiv înrudit cu X1235.1, *Vaca imensă*:

> «Odată Len stătea de vorbă cu mine despre vitele lui bunicu-meu. Bunicu' avea o cireadă grozavă de Red Angus. Cum ştie mai toată lumea, vitele de rasa asta sînt fără coarne din născare. Len mi-a zis: ,,Băiete,

---

[12] ,,Bulldogging"-ul este o obişnuită figură de *rodeo*, foarte preţuită. Ea constă în a sări de pe calul în galop şi a trînti la pămînt un juncan apucîndu-i şi sucindu-i coarnele (în această din urmă fază, călcîiele cowboyului se înfig adînc în ţărînă, slujind de punct de sprijin ,,pîrghiei").

> Red Anglers[13] astea sînt cu siguranţă vaci bune. I-am cumpărat un juncan din ăştia lui bunicu-tău. Avea coarnele lungi de şase picioare. Cum îţi spun! Şi creşteau! Aşa că atunci cînd l-am vîndut, juncanul ăla, am luat pe el o sută de dolari, şi asta cînd carnea de vacă se vindea, anul ăla, numai la trei cenţi funtul". »

Şi aici, la fel ca în cazurile precedente, exagerarea cumplită este contrabalansată de precizările imperturbabile, riguroase, „o sută de dolari" şi „trei cenţi funtul". În fapt, ascultătorul este ţinut să întreprindă unele calculaţii matematice înainte ca gluma să-i devină limpede. Grupul celor 17 povestiri care nu conţin nici un motiv specific sau măcar apropiat cumva tradiţiei includ, desigur, povestiri care vor fi fost improvizate de Len Henry sub îndemnul momentului. Un vecin, de pildă, l-a prezentat odată unui grup de profesori care făceau o excursie la locuri istorice. Len Henry, afabil, i-a informat pe aceştia că el însuşi fusese profesor şi că preda încă pe vremea cînd venerabilii Lewis şi Clark ajunseseră în acele locuri [în 1803-n.tr.] Unui alt vecin i-a debitat o sumbră istorie despre un atelaj — straşnic — cu cai cenuşii, pe care i-ar fi avut cîndva; fratele său, Noble, a precizat însă mai apoi că Len nu a posedat în viaţa lui vreun atelaj de „cenuşii". Odată Len Henry privea cu luare aminte la cineva care meşterea la o maşină; se apucă şi el de o sîrmă de la bujie cînd, motorul mergînd, aceasta fu zmulsă şi zvîrlită cît colo. „Şi nu te-a pocnit, Len?" l-au întrebat. „Nix[14], răspunse el, sînt prea iute de fel pentru aşa ceva". O povestire cu haz din acest grup se bazează pe evocarea binecunoscutei arme a cowboyului, revolverul cu şase focuri (textul pe care îl dăm a fost scris de informator):

> „Zicea că-şi aşezase tabăra pe Swallow Nest[15], în vîrf. Zicea că era acolo un tăpşan bun pentru făcut culcuş. Într-o zi călărea un cal nărăvaş. Calul începu să salte în două picioare tocmai în buza prăpastiei. Len îşi dădu seama că avea să se răstoarne în gol cu calul dimpreună şi să se facă bucăţi. Aşa că se plecă sub burta calului, desfăcu chinga şi lunecă la pămînt cu şa cu tot tocmai în clipa cînd calul se dăduse peste cap prăvălindu-se, lăsînd călăreţ şi şa, sus, în vîrful stîncii. Cum nu putea suferi însă să-şi vadă calul rostogolindu-se de-a lungul peretelui, chinuindu-se, şi-a luat revolverul cu şase focuri şi a tras în cal de şapte ori înainte ca acesta să atingă pămîntul".

Pentru a fi sigur că cititorul va pricepe, informatorul adaugă: „Trebuie că încărca straşnic de repede dacă a reuşit el să tragă de *şapte* ori".

Toate povestirile cu indieni ale lui Len Henry fie se bazează pe motive netradiţionale, fie aparţin — de fapt — celei de-a patra categorii, respectiv anecdotelor *despre* Len Henry. Astfel Len pretindea că *el* ar fi ucis-o pe acea „squaw" care l-a scalpat pe generalul George Custer[16], şi că ar fi scăpat să nu fie prins de indieni, fugind călare pe un *elan*, prin munţi. Indienilor „nez percé" le spunea o istorie comică care implica una din cele mai de seamă credinţe religioase ale acestora. Anecdota se bucură încă de mare popularitate la Lapwai. Len le spunea astfel că s-a dus în munţi să ajuneze, cu nădejdea că va căpăta şi el în felul acesta un duh păzitor, aşa cum au indienii; dar cînd, în cele din urmă, un mare lup cenuşiu i-a apărut, într-o viziune, acesta i-a cerut „să mai aştepte" pînă ce se va întoarce la oraş şi va lua un prînz bun! Tot indienii spun că, odată, Len Henry a venit la ei să danseze şi că a cîntat atunci o traducere în idiom „nez percé" a unui imn religios creştin, în loc să cînte un cîntec indigen potrivit momentului.

---

[13] Formă dialectală, deliberat comică, pentru a desemna respectiva rasă de vite. Comicul substituirii provine din aceea că paronimul *angler* nu este simplă figură fonică, ci înseamnă, între altele, „pescar cu undiţa" — n.tr.

[14] În original apare *nope*, „formă colocvială pentru *no*" (I. H. Brunvand) — n.tr.

[15] Perete stîncos abrupt şi inaccesibil care domină Snake River-ul lîngă Clarkston (statul Washington).

Cele mai multe anecdote *despre* Len Henry demonstrează că acesta era în aceeaşi măsură „trickster" în viaţa reală ca şi în povestirile sale. De pildă, se spune că a vîndut odată trei *gînsaci* unui om care voia de fapt să prăsească *gîşte*. Altădată, se povesteşte, s-ar fi repezit în coliba de la munte în care nişte tineri vînători papă-lapte se ascunseseră de frica unui urs şi le-ar fi trîntit-o: „Voi jupuiţi-l pe ăsta, că eu dau o fugă să aduc altul!" (Practic, această din urmă istorioară circulă în prezent ca povestire folclorică care va fi făcut probabil parte din repertoriul lui Len Henry, deşi îi este atribuită *ca un incident real*, biografic).

Nu este de mirare că cei ce trăiesc actualmente în aria geografică a faimei lui Len Henry (respectiv pe o rază de circa 20—30 de mile în jurul Lapwaiului) privesc povestirile acestuia ca plăsmuiri originale ale fostului lor vecin. Textele sale doar abundă în amănunte din viaţa reală a acelor locuri! Vorbesc doar de vînătoare, pescuit, focuri de tabără, cărăuşie, creşterea vitelor, indieni, împletit frînghii, vaduri de rîu, mînuirea impecabilă a revolverului şi carabinei, treierat, şi aşa mai departe. Ele conţin nume topice locale sau sînt legate de personaje cunoscute din partea locului, uneori chiar rubedenii ale repovestitorilor sau ale ascultătorilor.

Numai *cîţiva* dintre informatorii anchetaţi erau conştienţi de faptul că aceleaşi povestiri sînt, doar cu diferenţe de detaliu, povestite şi aiurea pe întinsul Statelor Unite. *Nici unul* însă nu părea să fi fost la curent cu prototipii europeni ai „marelui mincinos".

Subiectele povestirilor sînt simple iar situaţiile evocate — de actualitate. Or aceasta le leagă şi mai strîns de scena locală. Intervenea vreun incident în conversaţie sau în viaţa cotidiană? De îndată o istorioară potrivită era introdusă în discuţie.

---

[16] George Armstrong Custer (1839—1876), general de brigadă în cavaleria federală, personaj romantic cu existenţă agitată. Deşi foarte tînăr, şef militar de primă importanţă în războiul civil american, conduce strălucite operaţii tactice — care-i aduc o ascensiune fulgerătoare în carieră. La 9 aprilie 1865 *el* este cel ce primeşte la Appotomax capitularea generalului Robert E. Lee, legendarul comandant suprem al forţelor confederate, act care marchează sfîrşitul războiului de secesiune. Ulterior, în urma unui incident, este destituit şi radiat din controalele armatei, spre a fi nu peste mult reprimit în triumf. I se remite la începutul lui 1876 comanda operaţiunilor în războiul împotriva indienilor „sioux" şi „cheyenne". Rupt de restul trupelor, încercuit pe Little Bighorn (statul Montana) de războinici „sioux", la 25 iunie 1876 este — după o luptă crîncenă — ucis şi scalpat împreună cu grupul său de comandă şi cu toţi cei 264 de oameni în subordine. Pe locul teribilei lupte, în memoria generalului — devenit erou naţional şi mit — a fost înălţat un impozant monument — n.tr.

De regulă generală, povestirile cuprind doar un singur episod, bazat pe o singură criză sau problemă, rezolvate printr-un act de fapt *imposibil* (sau de posibilitate improbabilă) al eroului. De exemplu, situaţia iniţială poate introduce o anume stare de tensiune sau de tulburare (un cîine este pierdut, un ceasornic cade în apa rîului, un cal va suferi dacă se va prăbuşi de-a lungul unui perete stîncos etc.). Eroul rezolvă toate acestea (cîinele este regăsit „prins" în cotitură, ceasul e recuperat trei ani mai tîrziu, calul e împuşcat în plină cădere). Acţiunile şi întîmplările eroului merg dincolo de realitate, în incredibil (un atelaj şi o căruţă au fost totuşi *trecute* prin locul prin care un cîine nu se mai poate strecura, ceasornicul merge mai departe exact, calul e împuşcat de şapte ori cu un revolver de şase focuri). Deşi natura incidentului este adesea de ordinul simplei exagerări a realului (timpul rece este dat ca şi mai rece, un capac mare ca un capac şi mai mare ş.a.m.d.), cel mai frecvent rămîne totuşi imposibilul, contradicţia *per se* (insecte în zăpadă, ecou îngheţat, săritul înapoi la jumătate-drum prin aer etc.).

Dintre textele culese, numai *Vînătoarea miraculoasă* face excepţie de la aceste principii prin tiparul ei ternar, prin dezvoltare serială şi prin întemeierea aventurii mai degrabă în noroc decît în dibăcia sau ingeniozitatea eroului. Toate celelalte povestiri sînt lipsite de o conformaţie la scara tipului tradiţional, consacrat, de *povestire.* Ele se construiesc pe unul sau, cel mult, două motive tradiţionale, în legătură cu care noi variante pot fi cu uşurinţă dezvoltate.

Maniera distinctivă a povestirilor orale de acest gen e caracterizată prin *subtilitate* şi *litotă.* Gluma impregnează întregul context, sau — cu alte cuvinte — este implicată înainte ca ascultătorul să fie întrutotul conştient de prezenţa ei; povestitorul niciodată nu bate toba pentru a scoate în evidenţă poanta ci, dimpotrivă, se străduie să o mascheze, să o lase implicită.

Printr-un contrast acuzat, poveştile despre Paul Bunyan sau Pecos Bill se situează foarte departe de povestirile orale de genul mai sus descris. Aici, în locul stilului glumeţ supus hazardului, al povestitorului local care — şugubăţ — pretinde a fi eroul unor aventuri nemaipomenite, auzim vocea, mînuind greoi o limbă dialectală foarte „folksy", a cîte unui sofisticat scriitor profesionist, străduindu-se din greu să pară natural cînd dezvoltă subiecte căznite, de proprie invenţie, în care personajeuriaşi săvîrşesc *realmente* isprăvi de toată minunea. (Uneori aceşti scriitori au o hiperbolică — şi iremediabilă — conştiinţă a propriei lor valori : unul se compara, bunăoară, cu Homer, reelaborînd legende originare într-o mare epopee naţională ! !). Uriaşul, supraomul, eroii de contrafacere săvîrşesc incontestabil fapte fără seamăn în povestirile lor. O fac însă fără umor şi fără nici o undă de ingenuitate. Paul Bunyan, spre pildă, tîrăşte după sine imensa sa ţapină şi în felul acesta taie în rocă Marele Canion[17]. Dar acesta e un act mult prea lipsit de haz şi prea stupid pentru a fi memorabil. Nu există nici un *suspense*, nici o tensiune anticipativă, într-o braşoavă precum aceasta. După cum nu există nici în 90 % din celelalte povestiri despre Paul Bunyan. O dată ce Bunyan este uriaş, el poate săvîrşi, fireşte, fapte urieşeşti. Acceptînd această premisă, *saga* ajunge să se autoelaboreze singură. Poporul nu a debitat niciodată, oral, asemenea povestiri gogonate, chiar dacă în fiecare volum de povestiri cu Paul Bunyan se pretinde că ele ar proveni din circulaţia folclorică tradiţională. Contrastul cu tradiţiile despre Len Henry este adînc dacă e să ne reamintim fie şi numai replica sa fulgerătoare cînd sîrma bujiei l-a lovit : „Nix, sînt prea iute de fel pentru aşa ceva !"

---

[17] E vorba de faimosul canion al fluviului Colorado, în statul Utah — n.tr.

Şi totuşi Münchausenul regional şi eroul „popular" de contrafacere au ceva comun. Aceasta este *alinierea* amîndurora la trecut — mai precis la epoca pionieratului. Nici un american, care citeşte poveştile lui Paul Bunyan, nu crede că faimosul tăietor de lemne le-ar mai povesti încă şi azi. Nu. Aceste poveşti sînt socotite a se referi la vremurile de odinioară (cel mult pînă către finele secolului al XIX-lea), vremurile defrişărilor masive cu securea, a marilor zone păduroase din Estul şi Vestul Mijlociu. În mod asemănător, tinerii din Idaho de Nord îi pot auzi pe părinţi şi bunici istorisind povestirile lui Len Henry ; ei nu le vor mai adopta însă în propriul lor repertoriu oral. În felul acesta, este probabil că povestirile lui Len Henry vor dispărea. (E neîndoielnic deci că notaţia scriptică şi înregistrarea pe bandă ajung astfel să păstreze „în viaţă", ceva mai îndelung decît ar îngădui-o natura normală a fenomenului, povestiri care nu mai sînt de mult funcţionale nici în tradiţia „folk" nici în cea „popular" [18] a locurilor respective).

Personajul fanfaron, clownesc, „trickster" — oricît va fi corespuns el gustului unei epoci trecute — este străin acum spiritului Americii zilelor noastre. Naraţiunea umoristică americană modernă tinde să fie mai mult *verbală* decît *pragmatică*, mai mult urbană decît rurală, mai agresivă şi mai tensionată decît aici evocatele povestiri cu minciuni, mai puţin placidă şi mai puţin cordială.

Spre ilustrare, iată două din primele anecdote pe care le-am auzit în Idaho de nord. Cînd m-am mutat la Moscow (oraşul care adăposteşte universitatea din Idaho), în 1961, cu doi ani înainte ca cineva să-mi fi vorbit cumva de Len Henry :

> (1) „Ştiţi, statul Idaho are trei capitale : Boise, Spokane, statul Washington, şi Salt Lake City statul Utah !"
>
> (2) „Ştiţi de ce Boise are închisoarea statului, iar Moscow universitatea ? Pentru că Boise a avut întîietatea, cînd a fost la ales".

Ambele anecdote sînt mai mult ghicitori-calambururi sau anecdote-ghicitori *verbale*, decît naraţiuni. Ele nu au nimic din alura domoală a unei povestiri cu minciuni bine spuse. Ambele sînt mai degrabă negative şi melancolice, contrastînd cu optimismul clocotitor de om al frontierei pe care Len Henry îl insufla povestirilor lui.

Prima anecdotă recunoaşte, ironic, dominarea economică a nordului Idaho-ului de către marele oraş din estul statului Washington, precum şi puternica influenţă culturală exercitată de autorităţile religioase ale bisericii mormone în Utah, biserică al cărui prim centru universitar şi religios a fost instalat totuşi în cadrul Universităţii din Idaho (Boise — în sfîrşit — este capitala *politică* a statului Idaho).

---

[18] Autorul, conform conceptelor împămîntenite în folcloristica anglo-saxonă, deosebeşte în repertoriul de largă circulaţie, filonul „folk", respectiv tradiţia genuină, străveche, insondabilă, de filonul „popular", respectiv, „ceea ce circulă", ceea ce este pe buzele tuturor, „ca şi" un bun folcloric, dar de provenienţă cultă sau semi-cultă — n.tr.

Cea de-a doua anecdotă reflectă iritanta realitate a dominaţiei generale pe care sudul statului Idaho o exercită asupra nordului, geograficeşte izolat. Boise este instalat în partea cea mai accesibilă şi mai avantajoasă a statului, de-a lungul unor profitabile drumuri est-vest, în vreme ce Moscow, în îndepărtatul nord, are prestigiul unui centru de educaţie înaltă, *prin compensaţie*. În fantasia anecdotei, vicleniі boiseeni ar fi preferat universităţii închisoarea (deşi, culmea, acum ei sînt pe cale să le aibă pe amîndouă, pentru că colegiul universitar din Boise a beneficiat în anii din urmă de o asemenea dezvoltare încît a devenit instituţia de educaţie cu coeficientul de expansiune cel mai înalt din cadrul statului). Practic vorbind, Boise avea şi are într-adevăr prioritatea alegerii faţă de Moscow, în virtutea reprezentării mai numeroase de care beneficiază în organele conducătoare ale statului Idaho.

Comentariile noastre nu trebuie interpretate ca o încercare de a afirma „că nu mai există umor'' în anecdota modernă sau că în aceasta nu ar răzbate decît resemnare şi descurajare. De fapt, o funcţie de seamă a unor calambururi ca cele evocate mai sus, stă tocmai în a descoperi surse de rîs în faptele vieţii cotidiene, în a lua lucrurile cu un grăunte de sare, fără tragic.

Ceea ce rămîne însă în tot cazul *cert* e faptul că *acest* umor nu mai este umorul „Münchausenului local'', nu mai este umorul unui Len Henry !

(Versiunea românească de Radu Niculescu)

LA RÉPUTATION, LE RÉPERTOIRE ET LE STYLE D'UN MÜNCHAUSEN AMÉRICAIN

Quoique les fameux soi-disant « héros populaires » américains, tel Paul Bunyan, soient, ainsi, que l'on a prouvé, des fictions pseudofolkloriques, il existe quand même des légendes concernant des types de héros folkloriques américains authentiques. C'est surtout le cas des personnages, à réputation locale, spécialisés en *contes à mensonges*. Ces Münchausen régionaux incarnent quelques-uns des traits caractéristiques de toute une classe de personnages américains traditionnels, tels que l'humour dans une acception large, l'exagération, un type de personnalité excentrique, l'expression dialectale, l'ingénuité, l'esprit, l'audace, la confiance en soi.

Lorenzo (« Len ») Henry de l'Idaho du nord (mort en 1946) a été un de ces Münchausen.

En 1963—1964, l'auteur et ses étudiants de l'Université d'Idaho ont recueilli 116 variantes de 67 contes distincts attribués à Len Henry. On a constaté que Len Henry était, à cette époque-là, bien présent dans l'esprit local en tant que conteur, et que bien des gens y étaient encore capables non seulement de reproduire des contes de son répertoire mais aussi de décrire plus on moins en détail l'apparence physique, la personnalité et le style narratif du conteur. Les contes recueillis se partagent

en quatre groupes : 1) ceux qui reprennent des types narratifs (AaTh) bien connus ; 2) ceux qui exploitent et combinent des motifs folkloriques à circulation générale mais disparates ; 3) ceux qui n'ont pas de versions parallèles identifiables dans la tradition folklorique ; 4) les anecdotes sur Len Henry et sa famille.

Evidemment, la confrontation de la réputation de Len Henry avec son répertoire, tel qu'on a réussi à le recueillir, suggère qu'il n'était pas aussi *créateur* et aussi *original* que son auditoire se plaisait à le supposer. La moitié environ des contes qu'il connaisait, et deux bons tiers des contes de son répertoire que la mémoire collective a le mieux conservés sont fondés sur des matériaux traditionnels bien établis comme tels. Les traits principaux, de sa manière narrative, semblent avoir été : la réduction à la première personne de tous les textes qu'il débitait (et dont il était le héros), l'habileté dans l'adaptation de la majorité de ses contes à des sites ou occasions locaux, enfin, l'institution d'un équilibre raisonnable entre le *réalisme* et la *fantaisie* de son inspiration. De même, tout comme d'autres Münchausen régionaux, Len Henry préférait plutôt le recours à la *subtilité* et au *sous-entendu* que l'emploi de l'emphase et d'accents trop énergiques. Tout ceci se trouve en contraste ouvert avec l'humour frélaté, boîteux et capricieux des contes sur Paul Bunyan, par exemple. Mais aussi bien ce genre-ci de contes que les contes du type Len Henry ont, tout de même, quelque chose en commun : c'est leur « alignement » au passé. Par là les deux types de contes se trouvent, ensemble, en contraste accusé avec les narrations humoristiques *actuelles* des U.S.A. L'auteur entreprend une brève analyse de ce contraste.

VALOAREA CONTRIBUŢIEI LUI FRANZ JOSEPH SULZER LA CUNOAŞTEREA FOLCLORULUI ROMÂNESC

GOTTFRIED HABENICHT

La sfîrşitul veacului XVIII, într-o ambianţă de deplin declin a orînduirii feudale şi de afirmare din ce în ce mai pronunţată a năzuinţelor de autonomie faţă de suzeranitatea Porţii, se accentuează interesul puterilor europene — la rîndul lor rivale între ele — pentru ţările româneşti[1]. În acest timp, o serie de călători îşi consemnează observaţiile în descrieri de călătorie — gen de literatură deosebit de gustat pe acea vreme — atrăgînd astfel atenţia asupra avantajelor pe care le-ar avea ţările lor de pe urma dezvoltării relaţiilor cu Moldova şi Ţara Românească. Un atare călător a fost şi Fr. J. Sulzer. Lucrarea sa, *Istoria Daciei transalpine*, gîndită în 5 volume, din care însă n-au apărut decît 3 (prima parte, descrierea geografică, 1781/1782 la Viena)[2], cea de-a doua parte, „Istoria" propriu-zisă, rămînînd în manuscris[3], avea drept scop mărturisit tocmai dezvăluirea avantajelor care ar decurge pentru imperiul habsburgic din extinderea relaţiilor cu Principatele[4]; scopul nemărturisit al lucrării, dar evident pentru oricine, consta în a atrage atenţia asupra propriei lui persoane, ca „specialist" în problemele „valahe", în vederea

---

[1] Pentru problemele generale de istorie vezi: *Istoria României, III: Feudalismul dezvoltat în secolul al XVI-lea şi la începutul secolului al XVIII-lea. Destrămarea feudalismului şi formarea relaţiilor capitaliste,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1964.

[2] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte, mit kritischer Freyheit entworfen von... ehemaligem k.k. Hauptmann und Auditor. Erster oder geographischer Theil,* Wien, Rudolph Gräffer, 1781 (vol. I şi II) — 1782 (vol. III); vol. I: [30] p. + 464 p. + 5 hărţi; vol. II: 547 p. + 5 tabele; vol. III: 705 p. + [14] p.

[3] Copia manuscrisului pe care am utilizat-o (B.A.R. manuscrise germane 35) este legată în 5 tomuri: I: 604 f; II: 630 f.; III: 402 f.; IV: 784 f.; V: 781 f. (paginaţia bibliotecii); foile sînt scrise numai recto.

Pentru trimiteri vom indica numai volumul (cifre romane) şi pagina (cifre arabe); de exemplu: II. 418. În cazul citării părţii manuscrise, sistemul rămîne acelaşi, cifrele fiind precedate doar de litera M (= manuscris); de pildă: M. II. 418.

[4] „...insbesondere seinem werthen Vaterlande, welches gegenwärtige Nachrichten am besten benutzen kann, widmet dieselben der Verfasser, als Verehrer der Warheit und Patriote" (dedicaţia la vol. I); de asemenea M. IV. 243, passim.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 391–398, Bucureşti, 1971

numirii lui în postul de consul austriac la Bucureşti[5]. Şi, pentru a-şi dezvălui capacitatea şi erudiţia în legătură cu chestiunile ţărilor române, Sulzer se referă la mai toate aspectele importante ale pămîntului şi poporului român; unele dintre acestea sînt cu totul inedite pentru epoca respectivă şi merită toată atenţia. Discuţia din rîndurile ce urmează va viza doar un singur aspect — folclorul — din impunătoarele volume ale lui Sulzer[6].

Desigur că în acest succint extras, dintr-o lucrare mai amplă, nu ne vom referi la informaţiile folclorice *în sine* din *Istoria Daciei transalpine*, ci vom încerca să elucidăm în ansamblu reala contribuţie a autorului ei la cunoaşterea folclorului românesc. Necesitatea acestei discuţii izvorăşte din modurile diferite în care au fost privite aceste informaţii, ele fiind — de cele mai dese ori — preluate necritic şi supraevaluate. Astfel s-a spus, de pildă, despre ştirile etnografico-folclorice din Sulzer, că sînt un rezultat al unei observaţii directe, cît şi a unor temeinice studii speciale şi sînt în consecinţă sigure[7]; pe de altă parte, însă, s-a afirmat că experienţa personală a lui Sulzer era foarte redusă; larga lui expunere ar pleca de la Cantemir, contribuţia sa personală fiind infimă[8]. La fel de contradictorie se conturează atitudinea contemporanilor lui faţă de el[9], mergînd de la stimă şi admiraţie pînă la nesocotinţă şi dispreţ. Adevărul este că însăşi opera lui Sulzer este contradictorie. În orice caz, situaţia dată ne determină să încercăm o analiză de valoare a informaţiilor ce ni le-a transmis.

Sulzer prezintă lucrurile prin prisma ,,iluminismului iosefinian"[10] şi le priveşte cu atitudinea ,,europeanului civilizat", care judecă stări de lucruri de tip oriental, fără a ţine seamă de coordonate istorice. Se adaugă veninul unui unghi de vedere subiectiv, datorat pe de o parte neîmplinirii unor ambiţii personale şi, pe de altă parte, unor insuccese de ordin mercantil[11]. De aici rezultă tonul deseori pătimaş şi modul nu rareori denaturat de prezentare a realităţilor; omului Sulzer îi lipsise de cele mai dese ori pînă şi acea elementară bunăvoinţă de a se apropia cu obiectivitate şi cu înţelegerea contextului general de fenomenul vizat. Din opera sa rămîn deci valabile pentru noi, din capul locului, doar *elementele descriptive*. Dar cît de exacte sînt aceste relatări factice în sine, ce valenţă au ele în raport cu întreaga lucrare? Pentru a răspunde, vom analiza în continuare sursele de informare ale eruditului autor al *Istoriei Daciei transalpine*.

---

[5] III. 418; M. IV. 703; passim.

[6] Volumul cel mai bogat în informaţii etnografico-folclorice este al doilea (,,Zweytes Hauptstück. Von dem Ursprunge der walachischen, und anderer im transalpinischen Dacien wohnender Nationen; und von der Sprache, Religion, Sitten, Gebräuchen, Tänzen und Musik der erstern").

[7] George Breazul, *La bicentenarul naşterii lui Mozart, 1756—1956*, Bucureşti, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., 1957, p. 36.

[8] N. Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1928 (Ed. a II-a adăugită), vol. II, p. 238. Această părere Iorga însă n-o avea despre întreaga lucrare, luata în ansamblu, pe care o califică drept ,,...un tesaur pentru situaţia principatelor în a două jumătate a secolului al XVIII-lea...". Vezi în Eudoxiu de Hurmuzaki, *Documente privitóre la Istoria Românilor, culese de... Vol. X (1763—1844), cuprinḑênd Documente adunate, adnotate şi publicate de Neculaĭ Iorga*, Bucuresci, 1897, p. XXXII.

[9] De la apariţie, cartea lui a stîrnit dispute contradictorii (cf. III, 261, M.I. 3, 9, 10, 13, 18, 30, etc....). În afară de aceasta se remarcă atitudinea cărturarilor români din Ardeal: Petru Maior spunea despre el că ,,...om era de prejudecăţi cuprins şi apăsat..." [apud: N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, Bucureşti, Minerva, 1901, vol. II, p. 239]; doctorul Vasilie Popp foloseşte, în disertaţia sa despre obiceiurile românilor la înmormîntări, ori de cîte ori vine vorba de Sulzer, un reuşit joc de cuvinte: ,,insulsus [neghiob, prost, nesărat] Sulzerus..." [apud: Ion Muşlea, *Viaţa şi opera Doctorului Vasilie Pop (1789—1842)*, în ,,Anuarul Institutului de Istorie Naţională", vol. V, Cluj, 1928, p. 127, nota 2]; la Samuil Micu-Klein în schimb întîlnim calificativul de ,,eruditissimus aeque ac doctissimus dominus Franciscus Josephus Sulzer" (*Elementa linguae daco-romanae*, Viena, 1780, II, p. 157; apud: N. Iorga, *Istoria literaturii...*, ed. cit., p. 179). Numele lui Sulzer este ignorat în Johann Seivert, *Nachrichten von Siebenbürgischen Gelehrten und ihren Schriften*, Preßburg, Weber und Korabinski, 1785, 522 p., deşi ,,Istoria" sa apăruse doar cu puţin înainte.

[10] O succintă, dar bună caracterizare a acestuia, se găseşte în introducerea lui Cornel Cîmpeanu la Samuil Micu, *Scurtă cunoştinţă a istorii românilor*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1963, p. IX—X. Vezi şi *Istoria României...*, ed. cit., p. 725—743, unde problema este dezbătută pe larg.

Este semnificativă convingerea lui Sulzer că istoria oricărui ,,principat dacic'' poate fi tratată doar în strînsă legătură cu celelalte[12]. În mod vizibil, el caută să răspundă acestui deziderat, în care scop elimină din noianul de elemente factice tot ceea ce i se pare de interes restrîns — regional sau local — păstrînd doar pe cele ce — în concepţia sa — contureazӑ caracteristicile întregii ,,naţiuni valahe''. De pildă, despre unele dansuri de circulaţie restrînsă, Sulzer afirmă că ,,...pe cît se pare, [ele] au apărut doar întîmplător... şi deci nici nu sînt caracteristice întregii naţiuni...''[13], pentru care fapt el nici nu le redă în lucrare. Desigur că din acest citat extragem numai ideea privitoare la metoda utilizată de Sulzer în selectarea materialului folcloric şi nu ne oprim asupra concepţiei sale total eronate asupra diversităţii regionale a folclorului românesc, pe care însă a sesizat-o şi a consemnat-o indirect în fragmentul redat. Sulzer a căutat deci să mijlocească cititorului doar *elemente de largă circulaţie*; acesta este un punct de mare însemnătate în justa apreciere a relatărilor de natură folclorică, chiar dacă Sulzer nu-l respectă cu totală consecvenţă.

A discerne un material atît de vast, presupune nu numai o capacitate fină de a surprinde sensul faptelor, ci şi însăşi o adîncă cunoaştere a acestora. Sulzer era un spirit ascuţit; e suficient, credem, dacă amintim distincţia clară ce o face între ,,horă-joc'' şi ,,horie''—cîntec ardelenesc[14], noţiuni ce într-o epocă mult mai tîrzie vor produce încă destule încurcături[15]. Iar prilejurile de cunoaştere efectivă a poporului şi a folclorului românesc, pe care le-a avut Sulzer, erau multiple, atît în timpul şederii sale în Transilvania (Braşov, Reghin) şi în Ţara Românească, precum şi în cursul călătoriilor efectuate de-a lungul şi de-a latul provinciilor[16]. Spirit interesat multilateral, Sulzer nu precupeţea nici un efort pentru a se convinge la faţa locului de faptele ce-i fuseseră relatate[17]; el întreprinde totodată călătorii speciale de studii în regiuni ce nu-i erau încă cunoscute[18]. Cu toate aceste ocazii, el a venit în contact cu oameni din diferite clase şi pături sociale, putînd să acumuleze un material pe cît de bogat pe atît de divers, mergînd de la cunoaşterea influenţelor culturale otomane cît şi occidentale, de la şi din jurul Curţii fanariote şi pînă la cunoaşterea unor străvechi elemente folclorice autohtone, perpetuate în tradiţia poporului de jos, pentru care Sulzer cel pătimaş a găsit în repetate rînduri — şi acest lucru s-a omis să se spună — cuvinte de simpatie[19]. Este nejustificată părerea lui Iorga, după care Sulzer nu putea avea un tablou perfect asupra obiceiurilor poporului român, pe considerentul, de altfel şi el nefundamentat, că ar fi avut legături doar cu oameni din ,,păturile cele mai joase'' (ciobani) sau cu boieri, tributari în mare măsură unor culturi străine[20].

---

[11] Sulzer nu a devenit nici secretar al lui Ipsilanti, nici profesor universitar şi nici consul austriac la Bucureşti; [cf. Joseph Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literarische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, III. Bd., Kronstadt, Johann Gött & Sohn Heinrich, 1871, 604 p.; paragraful ,,Sulzer'' (p. 342—345) este redactat de Trausch]. Cît se poate de plastic îl caracterizează Petru Maior: ,,...Era om neîndestulat cu soarta sa, crezîndu-se a fi vreadnic de mai mare pîne...'' (Apud: N. Iorga, *Istoria literaturii*... ed. cit. p. 238).

[12] M. II. 407; passim. De altfel, Sulzer foloseşte deseori noţiunea de ,,valah'' cu o accepţiune generală şi nu numai pentru a viza locuitorii Ţării Româneşti; cf. II 336, 338, passim.

[13] II. 418. De asemenea, vorbind despre ritualul de nuntă, el remarcă (II. 307): ,,In dieser Erzählung sind verschiedene Umstände und Gebräuche ausgeblieben..., die man höchstens als Lokal- oder Provinzialgebräuche, keineswegs aber als Nationalgewohnheiten betrachten darf...''. La fel şi II.298: ,,Ich übergehe bey dieser Beschreibung mit Willen einige Umstände ... weil sie nicht allenthalben bey den Walachen, oder doch ebensowohl auch bey andern Nationen eingeführet sind...''.

[14] ,,Ohne mein Erinnern versteht ein jeder schon, daß hier nicht von den Horeen der Bergwalachen, welches blosse Trauerlieder [,,cîntece de jale''] sind sondern von transalpinischen Tänzen die Rede ist auf welche aber die Spielleute ebenfalls zu singen pflegen'' (II.420).

Un inconvenient real, care a pus desigur destule piedici experienţei personale a lui Sulzer, a fost insuficienta cunoaştere a limbii române. Deşi singur recunoaşte aceasta[21] — ştiinţa lui provenea din cunoaşterea altor limbi romanice (latina, italiana, franceza şi eventual spaniola[22]) — el nu se dă în lături să întocmească o gramatică românească[23] sau să polemizeze cu Raicevich în legătură cu zicătoarea ,,Dîmboviţa, apă dulce,/ Cine bea, nu se mai duce''[24]. Cu acest din urmă prilej, el denotă doar totală neînţelegere, interpretînd în loc de *dulce* — *duce*. Oricum ar fi, experienţa personală a lui Sulzer este latura cea mai pozitivă din opera sa. Să nu uităm că cele 10 melodii româneşti pe care le dă în anexă, la volumul al doilea, şi care poate reprezintă cea mai însemnată contribuţie a lui în problema ce ne interesează [25], provin din contactul direct pe care l-a avut cu poporul român. Nu se poate stabili azi cu precizie dacă aceste melodii — parte transilvănene, parte muntene — au fost notate direct de la lăutari sau de la alţii ; cert este că Sulzer le-a notat cu toată conştiinciozitatea şi probabil — după propria-i mărturisire — nu din memorie, ci prin dictare directă [26]. Spre norocul nostru, el avea destule cunoştinţe de muzică [27] pentru a reda exact — cît putea de exact un străin cu simţ exclusiv tonal şi obsedat de rigoarea măsurilor — spiritul muzicii populare româneşti. Deşi — după părerea noastră — s-au comis unele exagerări [28], totuşi s-au putut urmări pînă în zilele noastre unele melodii-variante la cele publicate de Sulzer [29].

---

[15] Vasile Alecsandri (*Poesii populare ale Românilor, adunate şi întocmite de*... Bucureşti, 1866, p. XI) împarte poeziile populare în 1. Cîntece bătrînesci sau balade, 2. Doine şi 3. Hore. ,,Horele sunt cînticele de veselie ale poporului, explică el (p. XII), dar ,,Hore se numescŭ şi ariile ce împreunéză danţul, precum şi versurile ce sunt improvizate în vremea gĭocului. Caracterul lor e vesel, glumeţ şi mai adesea iubitor. Ele sînt cîntate de lăutariĭ ce staŭ în mijlocul horeĭ, saŭ chiar de dănţuitori cînd sunt transportaţi de plăcere''. (p. 323).

[16] II. 11 ; passim.

[17] M. III. 141.

[18] M. V. 46.

[19] I. 124, M. III, 16, III. 67.

[20] N. Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, ed. cit., p. 238.

[21] ,,Man glaube also meinen Feinden nicht, welche aus Furcht vor der Wahrheit, die ich schreibe, sagen, daß ich die walachische Sprache nicht verstehe : ob ich sie schon nicht fertig spreche''. (III. 35, în notă).

[22] Sulzer citează curent în primele 3 limbi ; în primele pagini ale volumului I este şi un fragment din ,,*Don Quixote*'' în original. Citîndu-l pe Petru Maior, Iorga scrie că ,,De altfel, Sulzer nu ştia româneşte şi, cînd protopopul vorbia în această limbă cu soţia luĭ [Sulzer], ,,Sască din Braşov'' (II.101), el nu răspundea nimic : înţelegea prin cunoştinţa ce avea de limbile latină şi italiană şi prin explicaţiile ce-i dădea nevasta... ,,(*Istoria literaturiĭ*..., ed. cit., p. 239).

[23] Publicată în cadrul celui de-al doilea volum.

[24] M.V. 777—778.

Informaţia lui Sulzer, provenită din alte surse decît observaţia proprie, este de mai mică însemnătate, fie şi numai pentru faptul că reprezintă reluări ale unor relatări anterioare — ca în cazul bibliografiei — încărcate cu tot soiul de excursuri polemice din partea lui. Bibliografia pe care se bazează Sulzer este destul de întinsă, chiar dacă nu dă dovadă de aceeaşi soliditate ca de pildă lucrarea istorică — e drept, ceva mai tîrzie — a lui Engel [30]. În afară de cronici (Miron Costin [31], Grigore Ureche [32], Radu Greceanu [33], Samuil Micu-Klein [34]), Sulzer se bazează pe scrierile unor Benkö [35], Büsching [36], Kramer [37], del Chiaro [38], Carra [39], Griselini [40], Bauer [41] şi alţii, însă mai ales Dimitrie Cantemir [42], de la care a preluat şi sistematica lucrării. Potrivit unui obicei general al vremii, citatele nu sînt prea clare [43]; uneori se parafrazează părţi din alte lucrări, fără a se indica sursa. Alteori, lipsa unei îndestulătoare experienţe personale este evidentă, ca de pildă în fragmentele despre colindă sau despre căluş [44]. Sulzer consideră de exemplu căluşul dispărut din Muntenia, dar încă viu în Transilvania; or, azi situaţia este tocmai contrarie şi dacă pentru Ardeal există indicii ale existenţei în aceea vreme a obiceiului, nu se poate totuşi concepe lipsa lui pe atunci din Muntenia, ci doar o slabă informare în acest sens a autorului *Istoriei Daciei transalpine.* Este aici vorba de o dublare a lecturii (Micu-Klein pentru Transilvania şi Cantemir pentru Moldova) cu observaţia directă? Dilema este identică în cazul celebrului fragment din Griselini [45] privitor la organizarea jocului n incinta cimitirului, pe care Sulzer îl redă aproape cu aceleaşi cuvinte [46].

---

[25] Pînă în prezent se cunosc doar 14 melodii româneşti anterioare celor publicate de Sulzer : 10 din Codex Caioni (Vezi : Marţian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea : Ion Caioni*, Craiova, Scrisul Românesc, f.a. ; ,,Melos", Culegere de studii scoase de G. Breazul, II), 1 din Codex Vietoris (Vezi G. Breazul, *Patrium carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova, Scrisul Românesc, [1941], p. 280—281 ; ,,Melos", Culegere de studii scoase de G. Breazul, I.) şi 3 dintr-un manuscris recent descoperit în R. S. Cehoslovacă (Vezi : Benkö András, *Román dallamok egy XVIII. századi gyüjteményben*, în ,,Nyelv es irodalomtudományi közlemények", an VI (1962) nr. 1, p. 131—134. Ultimele sînt scrise în sistemul de notare liniar ; aşadar Sulzer nu este primul care-l utilizează pentru redactarea unor piese româneşti !).

[26] ,,Zum Unglücke habe ich vergessen, mir eine [albanische Melodie] *in die Feder vorsingen zu lassen* [subl.n.G.H.], da ich bei ihnen war ; und auf Gerathewohl mag ich nichts in die Welt hineinschreiben..." (II.424). Totuşi, II 453 afirmă : ,,Von türkischen Musikstücken habe ich mir keine andere *merken, und unter europäische Takte bringen können...*" [*subl. n., G.H.*]. Este posibil, deci, ca o parte din melodii să provină din notări directe, iar altele să fi fost scrise din memorie.

[27] Sulzer ştia să cînte la mai multe instrumente şi a şi compus unele singspieluri (I.473).

[28] Vezi variantele apropiate, provenite din mai toate colţurile ţării (!), culese de la elevi de şcoală (!), în George Breazul, *La bicentenarul*... ed. cit., p. 153.

[29] Romeo Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, vol. I. [Bucureşti], Ed. Muzicală, 1963, p. 112, 211, 213—4, 220—1 ; cf. şi G. Suliţeanu, *Jocuri din Muscel*, mss.

[30] Johann Christian von Engel, *Geschichte der Moldau und Walachey. Nebst der historischen und statistichen Literatur beyder Länder*. Halle, Johann Jacob Gebauer, 1804, 2 vol. (,,Geschichte des Ungrischen Reichs und seiner Nebenländer, Vierten Theils 1. und 2. Abtheilung"). De altfel Sulzer şi-a scris opera în condiţii vitrege, trebuind să-şi mute biblioteca o dată cu desele deplasări ale regimentului al cărui ,,auditor" era (Cf. II.5, passim).

[31] II. 156, M. I. 32, passim.

[32] M.II. 382, 399, passim.

[33] M.I. 558, passim.

[34] *Elementa linguae daco-romanae*, Viena, 1780 ; cf. II.156, passim, şi un manuscris pe care-l citează prescurtat : *Origin. daco-romanor.*, cf. II. 341, 271 — 283, passim. S-ar putea ca acest manuscris, citat şi de Şincai în prefaţa lui la *Elemental inguae*... şi pe care Iorga îl consideră pierdut (cf. *Istoria literaturii*... ed. cit., p. 178), să fie unul şi acelaşi cu *Brevis historica notitia originis et progressus nationis Daco-Romanae*, terminat în 1778 (cf. Cornel Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 196 şi p. XIII). O analiză temeinică, sprijinită şi pe cercetarea unor amănunte din manuscris relatated de Sulzer (III. 491, 492), ar putea eventual confirma această ipoteză, bazată doar pe coincienţă cronologică şi pe existenţa tuturor termenilor titlului prescurtat ca cuvinte-cheie

---

în titlul complet. Supoziţia este întărită de faptul că manuscrisul utilizat de Sulzer nu purta nici un fel de titlu, după cum reiese din remarca : ,,(ist mir recht, so soll das Buch den Titel Origines Daco-Romanorum bekommen)". (Cf. II.276).

[35] I.142, passim. (Joseph Benkö, *Transsilvania Sive Magnum Transsilvaniae Principatus Olim Dacia Mediterranea dictus.* Viena, Joseph Kurtzbök, 1778, 2 vol. ; citat : *Geschichte des Großfürstenthums Siebenbürgen*).

[36] III. 350, passim.

[37] II. 340.

[38] II. 341, passim. ([Antonmaria] Del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia con la Descrizione del Paese, Natura, Costumi, Riti, e Religione degli Abitanti...*, Venezia, 1718).

[39] II. 341, passim. ([Jean Louis Carra], *Histoire de la Moldavie et de la Valachie. Avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces. Par M. C., Jassy, 1777*).

[40] II. 341, passim. (Franz Griselini, *Versuch einer politischen und natürlichen Geschichte des temeswarer Banats...*, Wien, Johann Paul Krauß, 1780, 2 părţi).

[41] II.341, passim. ([Gen. Frédéric — Guillaume de Bauer], *Memoires historiques et géographiques sur la Valachie, avec un Prospectus d'un Atlas Géographique & Militaire de la dernière Guerre entre la Russie & la Porte Ottomanne, publiés par Monsieur de B*, Francfort et Leipsic, Henry-Louis Broenner, 1778).

[42] II. 341, passim. (Demetrius Kantemir, *Historisch-geographisch und politische Beschreibung der Moldau, nebst dem Leben des Verfassers und einer Landkarte*, Frankfurt und Leipzig, 1771).

[43] Muzicologul G. Breazul relatează în deja citata lucrare *La bicentenarul naşterii lui Mozart...*, vastele investigaţii pe care le-a întreprins pentru identificarea unei cărţi citate, incomplet, de Sulzer.

[44] Cf. II. 317, 418 (despre colindă) şi paragraful *Ihr Koloschärentanz* II. 405—414.

[45] ,,An diesem Fest [Allerseelen], wenn der Pope in der Kirche die Messe celebriret hat, geht er mit der ganzen Dorfschaft in Prozession nach dem Gottesacker; wobei sie beständig Gebeter und Lieder absingen; das Frauenvolk trägt grosse Gefässe mit Weihwasser, damit sie nicht allein die Gräber, sondern auch die Vorbeireisenden, und wer immer sich ihnen nähert, besprengen. Andere streuen gedörrte Bohnenkörner auf die Begräbnisstätten; desgleichen auch Stüken dünner Kuchen, aus Mehlteig in Schweinefett gebaken, und diese theilen sie auch den Umstehenden aus. Noch andere nehmen ihren Plaz an den Gräbern ihrer Verwandten, wo sie sich ihren gewöhnlichen Klagen und Schmerzensbezeugungen überlassen. Darauf kehret die ganze Prozession in die Kirche zurük, in deren Umkreis sie endlich, wenn sie alle zusammen sich genug mit Essen und Trinken überladen haben, fröhlich bis in die Nacht tanzen..." (Griselini, *op. cit.*, I, 241).

[46] ,,...Am Feste aller Seelen, welches bey den Walachen auf den ersten Montag nach Ostern fällt, gehen sie mit Kesseln voll Wasser processionsweise aus der Kirche zu den Gräbern, theilen dort unter die Umstehenden Bohnen und Erbsen aus, kehren dann eben so in die Kirche zurück, und tanzen auf den Abend in dem Umfange des Freythofes, oder in

Pe cînd Griselini scria exclusiv despre bănăţeni, iar Cantemir despre moldoveni, Sulzer avea pretenţia de a scrie despre toţi românii (chiar dacă punea accentul pe Muntenia şi — în mai mică măsură — pe Moldova) ; ca atare, în cazul în care-i copia pe primii doi fără a-i cita, se crea impresia unei generalizări a unor fapte de circulaţie zonală bănăţeană sau moldovenească. Din cele două exemple reiese deci o repercutare a nesiguranţei iscate dintr-o defectuoasă mînuire a citatelor asupra însuşi conţinutului relatărilor ; rămîne o problemă deschisă sursa de informare în atari cazuri : fie lectură (uneori cu o generalizare defectuoasă a faptelor citate), fie lectură dublată de observaţie directă.

Informaţia directă şi cea bibliografică Sulzer şi-a întregit-o prin cercetări de arhivă [47] şi prin întreţinerea unei corespondenţe [48], cele două din urmă fiind însă de mai mică însemnătate.

Sintetizîndu-ne observaţiile, putem afirma că :

a) Sulzer a căutat să mijlocească cititorului o privire de ansamblu asupra românilor, încercînd în consecinţă să redea numai ceea ce este tipic pentru întregul popor, deci ceea ce i s-a părut de circuit supraregional ;

b) Din volumele lui rămîne valabil în primul rînd materialul faptic ; acesta este preţios în multe privinţe, fiind vorba uneori de prime atestări ;

c) Cea mai importantă sursă de informare a lui Sulzer din punctul de vedere al folclorului a fost experienţa sa personală ; ea a fost însă întrucîtva îngrădită prin caracterul pasager al prezenţei sale în Principate şi prin cunoaşterea insuficientă a limbii române. Acestea, dublate de un mod pătimaş de abordare a problemelor, au dus uneori la deficienţe de informare şi greşeli de interpretare ;

d) Experienţa personală, Sulzer şi-a întregit-o prin lectură, cercetări de arhivă şi corespondenţă ; în problema folclorului, o sursă bibliografică de prim rang a fost *Descrierea* lui Cantemir ;

e) Elementele provenite din lectură şi comunicate de Sulzer puteau fi uneori dublate şi de observaţie personală ; nu în toate cazurile este suficient de clar dacă stăm în faţa unui fapt trăit sau a unui citat. Aceasta duce la scăderea importanţei informaţiei transmise, impunînd o oarecare prudenţă privitor la stabilirea diversificării regionale a faptului relatat.

Avînd în vedere importanţa pe care o are *Istoria Daciei transalpine* ca sursă de informare pentru folcloristica românească, am socotit necesar să atragem atenţia asupra modului în care trebuie privite relatările dintr-însa : ele nu trebuie supraevaluate şi nici diminuate.

LA VALEUR DE LA CONTRIBUTION DE FRANZ JOSEPH SULZER À LA CONNAISSANCE DU FOLKLORE ROUMAIN

Les trois volumes publiés (1781/1782) et les deux volumes manuscrits de l'*Histoire de la Dacie Transalpine*, par Franz Joseph Sulzer, présentent une grande importance pour l'histoire de la folkloristique roumaine.

---

dessen Nähe ihre gewöhnlichen Tänze, womit sie sich auch an den übrigen Festtagen, z.B. an Marienempfängniß, Sweti Ilia, Dumitru u.d.gl. auf eben denselben Plätzen zu belustigen pflegen..." (II, 301).

[47] Vezi, de pildă, datele statistice, passim.

[48] III, 503 ; II, 500 ; M.I., 595.

Auprès des amples informations, ils nous offrent aussi dix mélodies roumaines notées en manière occidentale. Souvent cités, les mots de Sulzer ont été selon le cas surestimés ou mésestimés. Devant cette situation, l'auteur de l'article se propose de déterminer la valeur réelle de l'information transmise par l'érudit voyageur autrichien. C'est en ce but qu'il analyse les *conceptions* de Sulzer autant que ses *sources d'information.* Conclusions :

a) Se proposant d'offrir au lecteur un aperçu général sur les Roumains, Sulzer essaye de transmettre seulement des éléments typiques au peuple roumain tout entier, donc des éléments de circuit surlocal et surrégional.

b) De ces volumes c'est le matériel comprenant les faits qui reste valable ; celui-ci est précieux parce qu'il s'agit parfois d'attestations faites pour la première fois.

c) La plus importante source d'information de Sulzer du point de vue folklore fut sa propre expérience. Le caractère passager de sa présence dans les Principautés Roumaines, l'insuffisante connaissance de la langue du pays, autant que la manière subjective de juger les faits l'ont conduit parfois à d'erreurs d'interprétation.

d) Sulzer s'est enrichi l'expérience personnelle moyennant la lecture, les recherches d'archives et la correspondance.

e) Les éléments communiqués par Sulzer et qui proviennent des lectures auraient pu être quelque fois doublés par l'observation personnelle ; il n'est pas toujours suffisamment clair si on nous communique un fait vécu ou bien un passage cité. C'est ce qui diminue l'importance de l'information respective.

ASPECTE ACTUALE ALE CERCETĂRILOR DE CULTURĂ POPULARĂ ÎN REPUBLICA FEDERALĂ A GERMANIEI

RADU NICULESCU

TÜBINGEN, *octombrie 1970.* Centrul specializat de cercetări asupra culturii populare al Universității din Tübingen este „Ludwig-Uhland-Institut für deutsche Altertumswissenschaft, Volkskunde und Mundartforschung".

Numele lui Ludwig Uhland nu este invocat în deșert.

Tipul romantic de cercetare folcloristică are o veche împămîntenire nu numai general-germană ci și locală, suabă. Iar venerabila „Schwäbische Schule", orientarea culturală și patriotică care a ilustrat atît de caracteristic Württembergul — și Germania în ansamblu — la începutul secolului trecut, a fost pusă pe picioare anume de Uhland, alături de Gustav Schwab, Justinus Kerner — toți tübingenezi, toți romantici, toți culegători de folclor. Pe urmă Heidelbergul este și el aproape : Joseph Görres a elaborat aici bazele redescoperirii cărților populare germane, moment important al impunerii, romantice, a folclorului ca valoare. Apoi la Heidelberg au trăit și lucrat Arnim și Brentano. Și așa mai departe.

Subliniem aceste detalii din necesități de *contrast* : tendința fundamentală actuală a cercetărilor și a învățămîntului profesat la Institutul „Uhland" rezidă în *detașarea* de tradiția romantică, în *criticarea* și *negarea* acesteia și a perpetuărilor ei moderne.

Personalul stabil al institutului numără cinci persoane : prof. dr. Hermann Bausinger, conducătorul Institutului, lector dr. Rudolf Schenda și trei asistenți. De regulă, în fiecare serie academică colaborează cu colectivul didactic în medie cam 30 de studenți și doctoranzi.

Se cooperează în grupe de lucru : un asistent plus o echipă de studenți întreprind cercetări de teren, sintetizează rezultatele, pe care ulterior, într-un fel sau altul, le publică.

Schițată încă în jurul lui 1950, actualmente încă în curs, *treptat* a început să se facă simțită detașarea de tiparele consacrate ale cercetării de folclor germane (căutarea febrilă de reminiscențe, admirație și patos pentru tot ceea ce putea fi descris ca „străvechi germanic", nealterat de civilizație, patriarhal etc.).

De aici, mutarea accentului pe *contemporan*, pe faptul social şi psihologic imediat, şi, în consecinţă, diminuarea interesului pentru literatura şi arta populară tradiţională *ca atare*, luate în accepţiunea strictă a termenilor. Pentru a le studia pe acestea — spune prof. Bausinger — nu e neapărat nevoie să fii „Volkskundler", cu alte cuvinte „să cercetezi terenul", „să anchetezi informatori" etc. Este de ajuns să stai în bibliotecă şi în arhive, să confrunţi înregistrări, notaţii şi piese de muzeu.

Negînd postulatele romantice — operante în fond, prin metamorfoze, pînă azi, şi întemeiate pe noţiuni precum „*Volkslied*", „*Volkskunst*" etc., luate ca daturi imuabile — grupul de la Tübingen preconizează, ca relevant pentru cercetarea actuală în materie de *Volkskunde*, contactul cu oamenii, informarea asupra *fluxului* convingerilor şi ideilor lor, asupra variabilităţii gusturilor pe care le profesează.

Evident, noutatea acestor teze e relativă. Ele au fost formulate cumva şi susţinute prealabil de diverse şcoli şi orientări sociologice şi folcloristice, între care şi de antebelica „Şcoală de la Bucureşti" a lui Dimitrie Gusti.

Nouă este numai *radicalizarea* intransigentă — cu urmări practice deocamdată încă anevoie de prevăzut — a acestui corp de doctrină.

Cauzele sînt — cred — mai multe şi se cuvin căutate atît în istoria folcloristicii şi folclorului german cît şi, mai cu seamă, în istoria recentă a societăţii germane în ansamblu.

Pe de o parte — se argumentează, nu fără temei —, munca de adunare, sortare şi analiză de „antichităţi" şi „relicve", întreprinsă deja în domeniul german de folcloristica de ascendenţă romantică, şi-a epuizat în largă măsură obiectul şi a consumat, poate, problematica cea mai interesantă. Totodată, concepţia romantică a transmis, pînă în zilele noastre, elemente de stil de lucru cu materialul *inacceptabile* : subiectivisme, sentimentalism patriotard creator de ficţiuni găunoase, măgulitoare poate pentru orgoliul naţional, primejdioase în esenţă etc.

Pe de altă parte însă, energia gestului demitifiant şi demistificator (corespunzînd de fapt unei tendinţe mai generale în societatea vestgermană), îşi are rădăcini în imperativul extirpării a tot ceea ce ar mai putea rămîne din defuncta demagogie nazistă revărsată cu decenii în urmă în mod expres în numele cultului mistic pentru „*Volk*", pentru păgîna ancestralitate germanică, demagogie care a speculat „relicva", a căutat să o reînvie ş.a.m.d.

În sfîrşit, pare evident că pentru acest proces deliberat de reformare a disciplinei *causa causarum* trebuie căutată totuşi, în ultima instanţă, în însăşi natura actuală a *obiectului*. În societatea germană, societate de consum înalt industrializată, toate stratele şi categoriile sociale, inclusiv ruralitatea, tind către statutul de *consumatoare de cultură*. În aceste condiţii, evident, *folclorul* în accepţia general-admisă tinde să devină un simplu accident, din ce în ce mai puţin probabil. Ca urmare, sarcina folcloristului s-ar restrînge corespunzător la urmărirea psiho-sociologică a modurilor receptării culturii în măsura în care acest proces rămîne, ineluctabil, proces *activ*, fie şi la limita minimului : a opţiunii.

Străduindu-se să dezvolte toate consecinţele acestei situaţii complexe date, grupul de la Tübingen — şi *nu numai el* în Germania Federală — preconizează cercetarea directă a *vieţii*, abandonarea „hîrţoagelor din poduri de biserici", urmărirea procesului cultural contemporan, mutarea centrului de greutate al preocupărilor din planul *tradiției* în cel al *inovației*. Efectul nemijlocit este locul eminent ce-i revine cercetării empirice anchetei de teren, observației și notației concrete, cu specială atenție *proceselor* socio-psihologice (efectul corelativ este restrîngerea corespunzătoare a preocupărilor de ordinul teoriei).

Astfel, cînd se urmăresc — să zicem — aspectele etnografice și folclorice ale practicilor religioase, interesul nu mai e îndreptat ca altădată către structura pelerinajelor, tipologia relicvelor, legende etc., ci către analiza semantică a însuși procesului adorării unor sfinți, către structura *mentalității* etc. Cînd se examinează obiceiurile tradiționale, interesează în primul rînd *refuncționalizarea* acestora azi, *ce* și *cum* s-a schimbat, cum le înțeleg oamenii, ce vor practicîndu-le etc.

În ceea ce privește *dialectologia* (care, conform tiparului tradițional și cum o arată și titulatura Institutului, intră *de drept* în sfera de preocupări a acestuia), nu mai interesează „graiurile", isoglosele dialectale, variațiile sinonimice, ci vorbirea individuală, „idiolectul", determinările sociale ale comportamentului verbal (într-un fel vorbește țăranul cu primarul, altfel cu nevasta acasă) etc.

Orientarea Institutului este totuși lipsită de dogmatism. Seria de volume intitulată pînă acum „Volksleben", pe care Institutul o scoate începînd din 1964 (și care publică nu numai colaboratori direcți ai Universității), cuprinde bunăoară atît lucrarea lui Herbert Schwerdt, *Kulturstile Kleiner Gemeinden* (vol. 21 al seriei), bună ilustrare a concepțiilor reformatoare ale grupului de la Tübingen, cît și studiul lui Hans Otto, *Lichtenberg, Unterhaltsame Bauernaufklärung* (vol. 26), care examinează descriptiv broșurile răspîndite în *popor* de iluminiști germani ai sec. al XVIII-lea.

Volumul 27 al seriei — ultimul apărut în 1970 —, intitulat programatic *Abschied vom Volksleben*, marchează prin abandonarea, ferm subliniată, a vechei denumiri a colecției (care pe viitor se va intitula neutru „Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen"), încheierea unei lungi perioade de tatonări și ezitări. Încheiere *formală* de fapt, pentru că nici unul din cele opt studii de autori diverși (Bausinger, Schenda ș.a.), pe care vol. 27 le cuprinde, nu oferă reale *soluții de schimb* ca replică pozitivă la critica inteligentă și nimicitoare pe care o îndreaptă împotriva concepției tradiționale a folclorului.

Orientare similară și în practica curentă cea mai recentă a Institutului. Astfel, în cursul anului universitar 1970—1971, programul cursurilor și seminariilor de folclor ale Institutului (Bausinger, Schenda, Korff, Scharfe) are următoarea configurație : *Gerontologie. Probleme sociale ale persoanelor în vîrstă* (curs și seminar), *Comunicațiile de masă* (seminar), *Problemele sociologiei limbii* (curs și seminar), *Cu ce și de ce își ornamentează germanul contemporan pereții interiori ai locuinței* (seminar), *Introducere în sociologia empirică a literaturii : literatura franceză de chioșc* (curs), *Cercetări sociografice într-o așezare muncitorească* (seminar), *Concepții istorice în literatura folcloristică de specialitate* (seminar).

Or dacă din toate acestea apare foarte clar tendința de a transforma folcloristica într-o știință — „cu caracter critic" — a culturii sociale, și dacă rațiunile și resorturile obiective ale acestei transformări sînt în bună măsură incontestabile, cu atît mai imperios se impune întrebarea *dacă* și *în ce măsură* cercetările de acest gen mai pot năzui la individualitate și autonomie, în ce măsură nu se confundă, simplu, cu cercetarea sociologică și de psihologie socială pură. Dificultatea este *reală*, atît sub raport teoretic, epistemologic, cît și sub raport practic : folcloristul *ca atare* nu mai este în măsură să-și legitimeze existența.

Aceste greutăți sînt recunoscute și asumate cu curaj. Prof. Bausinger declara fără înconjur că problema găsirii unui obiect particular de studiu și a unui decuplaj propriu care să justifice menținerea identității disciplinei rămîne deschisă.

Dar nu numai atît. Chiar dacă am presupune rezolvate contradicțiile deja evocate, încă ar mai rămîne dificultăți serioase de biruit. Ele sînt de ordinul concepției filozofice a cercetării și afectează însăși stabilirea *sensului* unui program prospectiv de studii. În mare, se poate spune că cercetările de la Tübingen se orientează pe două axe filozofice inconvergente : una de inspirație marxistă (Schenda), cealaltă de observanță, am zice, fenomenologică (restul grupului).

Ar fi de prisos să mai subliniem interesul ieșit din comun pe care îl prezintă, pentru sondarea perspectivelor cercetării folcloristice în societățile puternic industrializate, experimentul metodologic și epistemologic întreprins cu îndrăzneală și ingeniozitate la Universitatea din Tübingen.

*

FREIBURG im BREISGAU, *noiembrie 1970*. Tipul de cercetări și activități opus — dar nu mai puțin complementar — celui preconizat la Tübingen este remarcabil ilustrat de „Deutsche Volksliedarchiv" (DVS) din Freiburg, icoană vie a spiritului de continuitate, a tenacității în investigarea — cu tehnici moderne — a fenomenului *tradițional*.

Înființată în 1914 de John Meier (în virtutea responsabilităților sale pe atunci în cadrul Uniunii — de odinioară — a Societăților germane de folclor), intrată în patrimoniul statului în 1953, Arhiva este institutul științific central pentru culegerea și studierea cîntecului popular de limbă germană (colecțiile DVA cuprind numeroase materiale și din Elveția, Franța, Luxemburg etc.), atît *in se* cît și ca temei pentru cercetări comparative [1].

Corpul de colaboratori al Arhivei este alcătuit din prof. dr. Lutz Röhrich (director), dr. Rolf Wilhelm Brednich (conservator principal), dr. Wolfgang Suppan (conservator al secției de etnomuzicologie), nouă cercetători și șase cadre auxiliare. În total, 18 persoane.

Arhiva lucrează în cea mai strînsă colaborare cu o rețea alcătuită din 11 arhive regionale de folclor, acoperind toate landurile republicii (*Baden* — „Badisches Volksliedarchiv", Freiburg im Br. ; *Bavaria* — „Institut für Volkskunde an der Beyerischen Akademie der Wissenschaften", München ; *Franconia* — „Fränkisches Volksliedarchiv", Würzburg ; *Hamburg* — „Hamburgisches Volksliedarchiv" ; *Hessa* — „Institut für mitteleuropäische Volksforschung", Marburg ; *Rinul inferior* — „Niederreinisches Volksliedarchiv", Neuss; *Renania* — „Rheinisches Volksliedarchiv", Bonn; *Saxonia inferioară* — „Niedersächisches Volksliedarchiv", Celle; *Schleswig-Holstein* — „Schleswigholsteinisches Volksliedarchiv", Kiel; *Vestfalia* — „Westphalisches Volksliedarchiv", Münster; Württemberg — „Würtembergisches Volksliedarchiv", Stuttgart).

---

[1] Cf. Rolf Wil. Brednich, *Das Deutsche Volksliedarchiv*, Freiburg im Br., 1970, ed. a IV-a, p. 1—10.

Arhivelor regionale le revine obligaţia de a face culegeri de cîntece populare în zonele pe care fiecare le acoperă. Se notează textul, melodia, precum şi informaţii privind circulaţia, aria de difuzare, funcţia şi — totodată — personalitatea informatorilor. Întregul material este trimis în dublu exemplar Arhivei centrale, la Freiburg. Aici documentele sînt prelucrate (înseriate, introduse în reţeaua corespunzătoare de variante etc.), după care una din cele două copii, purtînd tot plusul de date corespunzător, este restituită Arhivei regionale respective.

Aceasta este — împreună cu culegerile efectuate cu mijloace proprii — principala sursă curentă a fondurilor de materiale.

DVA a moştenit însă şi fonduri preţioase, extrem de bogate, ale unor prodigioşi culegători de folclor (Ludwig Erk, Ernst Wolfram ş.a.). De asemenea, substanţiale fonduri de materiale au fost primite din partea arhivelor oficiale de folclor austriece şi elveţiene, din partea posturilor de radio federale ş.a.m.d. În plus, Arhiva posedă o impunătoare colecţie de manuscrise vechi şi de tipărituri: în original, copii şi fotocopii, DVA posedă cca. 12.000 de cîntece tipărite pe foi volante (fond de o deosebită importanţă în ţara care a inaugurat folosirea imprimeriei în secolul al XV-lea şi i-a asigurat de timpuriu o vastă răspîndire).

Fonoteca Arhivei numără peste 7.200 de înregistrări pe disc şi bandă de magnetofon. Peste 5.300 piese, cîntece străine, stau la îndemîna cercetării pentru studii comparative.

În total, DVA posedă cca. 320.000 de notaţii cîntec, jodlere, dansuri, marşuri etc.

O bibliotecă cu 25.000 de volume, o mare bibliotecă de germanistică (aparţinînd odinioară lui John Meier), şi o colecţie, unică prin amploare, de extrase din periodice, completează fondurile documentare ale DVA.

Notaţiile de cîntec (texte) sînt dispuse tipologic şi după gen în cca. 16.000 de mape de lucru, ceea ce simplifică radical căutarea variantelor. La fiecare tip se indică toate informaţiile suplimentare posibile (trimiteri încrucişate la alte versiuni tipologice, paralele străine, melodia tradiţională pe care se obişnuieşte a fi cîntat etc.).

Catalogul topografic, cataloagele de cuvinte-cheie şi de *incipit*-uri facilitează găsirea textelor dorite [2]. Am avut prilejul să mă conving, prin proprie experienţă, de exemplara eficacitate a acestor sisteme de indexare.

Secţia muzicală a Arhivei a integrat la rîndu-i, începînd cu 1960, cca. 60.000 notaţii de piese muzicale în compartimentele unui catalog sistematic de melodii aflat acum într-o fază de elaborare, care îngăduie consultarea sa ca instrument curent de informare analitică.

Din 1929, DVA participă ca principal colaborator german la *Bibliografia internaţională de folclor* (iniţiată de Hoffmann-Krayer, redactată în prezent de R. Wildhaber). Arhiva colaborează de asemenea la *Bibliografia anuală de etnomuzicologie a Europei.*

---

[2] Cf. referirile la bazele catalogării materialului de cîntec liric la DVA în studiul meu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare,* în R.E.F., 14 (1969), nr. 3, passim.

Din punctul de vedere al elaborării ştiinţifice, obiectivul fundamental al colectivului de cercetare de la DVA îl constituie studierea sistematică a istoriei cîntecului de limbă germană în toată ampla sa fenomenologie literară, muzicală şi sociologică, şi în strînsă legătură cu cadrul mare al folclorului european.

Cercetările din cadrul DVA îşi găsesc împlinirea într-o producţie editorială de un remarcabil nivel ştiinţific.

Se asigură în primul rînd continuarea monumentalei serii ,,Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien'', iniţiată în 1928 de John Meier.

Pornindu-se de la constatarea că în domeniul folclorului de expresie germană nu există nici o sinteză cît de cît comparabilă cu lucrări fundamentale ca cea a americanului F. I. Child pentru tradiţia epică scoţiană şi anglo-saxonă europeană (*The English and Scottish Popular Ballads*, 1882—1898) sau cea a danezului Svend Grundtvig (*Danmarks gamle Folkeviser*, 1853—1965), şi contîndu-se, foarte probabil, şi pe abordarea în orice caz mai lesnicioasă — sub toate raporturile tehnice — a epicului, s-a început cu *balada.*

Primul volum din seria *Balade* a apărut în 1935. Între 1935 şi 1967 au fost publicate în total cinci tomuri (a cîte două volume fiecare), cuprinzînd în total 123 de tipuri de baladă, comportînd fiecare o amplă bibliografie a variantelor şi a exegezei şi cîte un solid studiu monografic privind ansamblul istoric şi morfologic al tipului. La finele lui 1970 era în pragul publicării primul volum al tomului VI.

În momentul, virtual, al epuizării tipologiei baladei se va trece la editarea şi a celorlalte genuri.

Tot sub auspiciile DVA a apărut în 1969 primul volum (balade), din seria de patru a colecţiei (de remarcabilă importanţă teoretică şi practică în studiul culturii tradiţionale a micilor comunităţi etnice izolate), *Gesamtausgabe der Gottscheer Volkslieder* [3].

Paralel este publicată seria de colecţii regionale ,,Landschaftliche Volkslieder'', din care pînă la finele lui 1970 apăruseră 43 de caiete.

În 1961—1962 Arhiva a editat, în colaborare, o casetă reprezentativă de discuri, ilustrînd principalele genuri ale cîntecului popular german.

Ca publicaţie periodică, Arhiva patronează excelentul ,,Jahrbuch für Volksliedforschung'', fundat în 1928 de John Meier şi condus, începînd cu 1964, de dr. Rolf W. Brednich.

O menţiune specială i se cuvine *deschiderii* reale a preocupărilor colectivului ştiinţific de la DVA către fenomenul de cultură popular *actual.* Astfel au fost întreprinse, între altele, culegeri, anchete şi analize, privind şlagărul contemporan şi difuziunea sa de masă etc.

Global considerată, DVA apare ca un uriaş instrument de lucru, înzestrat cu coerenţă internă impecabilă, pus în slujba studierii riguroase nu numai a *cîntecului*, ci şi a *folclorului* german şi european în genere.

---

[3] Cf. recenzia corespunzătoare publicată de I. Taloş în R.E.F., 15 (1970), nr. 3.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Pînă nu demult privite ca o curiozitate, adesea desconsiderate, culturile muzicale extra-occidentale s-au impus în atenţia cercetătorilor. Ele îşi dezvăluie încetul cu încetul frumuseţile celor ce se apleacă cu sîrguinţă asupra lor, căutînd să le pătrundă înţelesul. Marile lor valori nu sînt cu nimic mai prejos de măreţele arhitecturi sonore ale muzicii culte occidentale. Sînt tot mai puţini cei care mai cred că aceasta din urmă este „cea mai înaltă, cea mai sacră artă'' şi că tot ce nu se potriveşte canoanelor ei rămîne „în afara muzicii''.

O colecţie de înalt prestigiu, patronată de UNESCO, şi-a luat sarcina să înfăptuiască un cuprinzător inventar al culturii muzicale vechi a popoarelor din Orientul Apropiat, din Extremul Orient şi din Africa. Realizată pentru „Consiliul internaţional al muzicii'' de către „Institutul internaţional de studii muzicale comparate şi documentaţie'', colecţia pune la îndemîna cercetătorilor, cît şi a iubitorilor de muzică, o seamă de documente sonore autentice, întovărăşite de comentarii în limbile engleză, franceză şi germană, bogat ilustrate cu exemple muzicale şi fotografii. Colecţia este scoasă în două serii : „Antologia muzicală a Orientului'', editor general : Alain Daniélou şi „Antologia muzicii africane'', editor general : Paul Colaer. Au apărut pînă acum treizecişicinci de volume, iar altele sînt în pregătire.

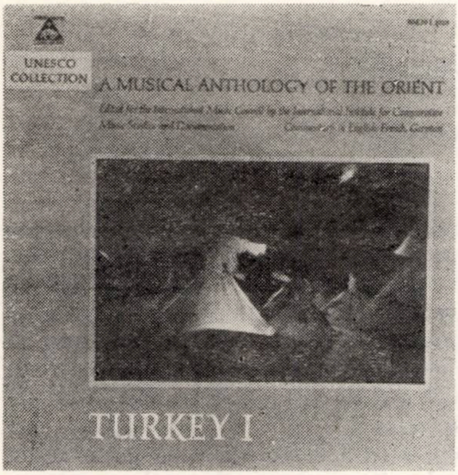
Această deosebit de valoroasă colecţie este publicată într-o desăvîrşită ţinută grafică şi tehnică de Bärenreiter — Musicaphon din Kassel.

În cele ce urmează mă ocup de şase din volumele apărute.

1. *Turkey I — Music of the Mevlevi. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Recordings and Commentary by Bernard Mauguin. Photographs by Roger Drouhin and Bernard Mauguin. Published by courtesy of Mr. Önder, Director General of the Museums and Antiquities of Turkey. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2019. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) şi germană (3 p.) este ilustrat de 13 exemple muzicale şi 11 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 405–415, Bucureşti, 1971

Cunoaşterea culturii muzicale orientale şi îndeobşte a celei turceşti este de folos pentru o mai bună înţelegere a muzicii noastre populare. Pe drumul Ţarigradului au venit o seamă de muzicanţi în Principatele Române, aducînd cu ei cîntări şi instrumente. Muzica cultă a Orientului ajunge într-o vreme în mare cinste : este muzica curţii domneşti şi a marilor dregători. Mehterhaneaua însoţeşte alaiul domnesc, cîntă în timpul banchetelor de la curte, la căftănirea boierilor şi „bate" seară de seară, la „chindie", în auzul norodului. În saloane, alături de lăutarii pămînteni cîntă „muzica turcească de cameră" a timpului, alcătuită din „ney", „tanbur", „santur", „kanon" ş.a. Clasa dominantă nu numai că gustă muzica orientală dar o şi practică. Eruditul domnitor Dimitrie Cantemir este un caz tipic. Studiază la Constantinopol vreme de 15 ani muzica orientală şi devine un reputat muzician : compune, este un virtuos recunoscut al „tanburului", cîntă din „ney", dă lecţii de muzică unor personalităţi de seamă, elaborează un tratat de muzică şi născoceşte un sistem de notaţie bazat pe literele alfabetului arab (graţie căruia s-au păstrat în scris cîteva sute de compoziţii muzicale turceşti de la finele veacului al XVII-lea şi începutul veacului al XVIII-lea). După muzicologii turci, în frunte cu Rauf Yekta şi Sadettin Arel, Cantemir ocupă un loc precumpănitor în muzica turcă : este unul din cei mai de seamă maeştri ai ei. Compoziţiile sale se cîntă şi în zilele noastre. Odinioară ele au circulat şi dincolo de fruntariile Turciei, în Balcani şi în România, bunăoară.



Paharnicul Toader, grămătic la Andronache Donici, şi Grigore Avram erau şi ei buni cîntăreţi din „tanbur", iar paharnicul Andricu Vizanti Terzi-başa, executant din „ney" ; paharnicul Vasile Ureche din Botoşani era neîntrecut la „kanon", vornicul Iordache Bucşenescu, banul Iancu Peristeli, vornicul Alecu Paşcanu, postelnicul Manolache Drăghici, serdarul Dionisie Fotino cîntau cu iscusinţă din „keman" ş.a.m.d. (Teodor Burada). Toţi aceştia cîntau nu muzică populară ci îndeobşte muzică orientală clasică. Unele din elementele acestei muzici au pătruns într-o oarecare măsură în muzica populară, stăruind pînă în zilele de azi în unele categorii ale folclorului românesc. Termeni muzicali, moduri, întorsături melodice, ritmuri, stiluri de cîntare şi chiar anume creaţii muzicale, cîntece şi dansuri, trădează pe cît se pare obîrşie orientală. Vom şti mai mult şi mai bine cînd vom cunoaşte muzica Orientului. Însufleţit de asemenea gînduri am ascultat, cu legitim interes, discul de faţă, ca şi pe cele care urmează.

Discul cuprinde o selecţie din ceremonia dervişilor Mevlevi, celebrii „dervişi învîrtitori", ordin religios inspirat de poetul şi filozoful Mevlāna Celāleddin el Rūmi (1207—1273). Gîndirea sa filozofică, subordonată misticismului, este dominată de rostul pe care-l hărăzeşte muzicii şi dansului în întreţinerea exerciţiilor spirituale. De aci însemnătatea sunetelor şi mişcărilor în practicile ordinului care-i poartă numele.

Cea mai importantă ceremonie este „Āyin" sau „Mukabele". Muzica şi dansul sînt chemate să călăuzească executanţii pas cu pas spre o intensă stare emoţională pînă la extaz ori chiar la transă. Ceremonia întruchipează cerul, piruetele dansatorilor mişcarea aştrilor. Ea cuprinde următoarele părţi : 1. *Na't* (Ofrandă), cîntată de un solist fără acompaniament, o evocare lirică a lui Mevlāna. — Meditaţie ; 2. *Taxim* (Introducere), solo „ney" — Meditaţie ; 3. *Peşrev* (Preludiu), grup de instrumente — Plimbare în cerc ; 4. *Selam* (Salut — sînt de fapt patru „saluturi"), voce şi instrumente — Piruete ; 5. *Son Peşrev* (Ultimul preludiu), grup de instrumente — Piruete ; 6. *Yürük Semai* (Dans rapid), grup de instrumente — Piruete ; 7. *Son Taxim* (Ultimul solo), „ney" sau „tanbur" — Sfîrşitul piruetelor şi moment de relaxare.

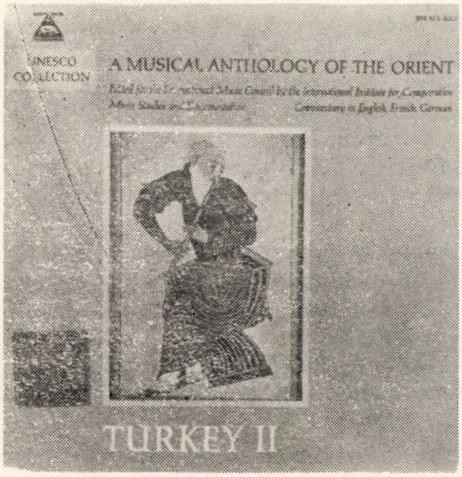
Discul cuprinde un extras al ceremoniei, înregistrată la Konya, cu prilejul comemorării morţii lui Mevlāna. Captarea sonoră este din păcate deficientă. Ea are însă naturaleţea unei înregistrări „in vivo".

Din spusele autorului aflăm că grupul de instrumentişti cuprinde mai multe „ney-uri" (fluiere de trestie cu ţeava complet deschisă — ca fluierele moldoveneşti — cu şapte găuri pentru degete, a şaptea perforată în spatele ţevii, deasupra celorlalte), un „rebab" (vioară orientală cu cutia de rezonanţă sferică, decalotată şi acoperită cu o membrană subţire de piele, pe care se sprijină căluşul ; este ţinută vertical, cu piciorul sprijinit pe genunchi), un „tanbur" (cu patru perechi de coarde ciupite, întinse deasupra unei cutii de rezonanţă şi a unui gît lung, segmentat de numeroase frete), două perechi de „kudüm" (timpane micuţe) şi un „zil" (o pereche de cinele). Glasul moale al „rebab-ei" şi al „tanbur-ului" nu se desluşeşte în înregistrările de ansamblu. Sînt prezente fluierele, tobele şi cinelul. Grupul instrumentiştilor se află sub ascultarea unui „Neyzenbaşi" („căpetenia fluieraşilor") şi al unui „Kudümzenbaşi" („căpetenia toboşarilor"). Instrumentiştilor li se alătură un grup vocal bărbătesc, numit „Āyin Han". Cîntarea la un riguros unison se desfăşoară pe o melodică subtilă, pigmentată de o seamă de intonaţii proprii muzicii orientale, necunoscute sistemului temperat (după teoria turcă octava se împarte în 24 de intervale !), susţinută de o ritmică complexă, deosebit de riguroasă. Autorul ne dă preţioase desluşiri atît asupra „makamurilor" cîntărilor, cît şi asupra ritmurilor pe care acestea se sprijină. Exemple muzicale înlesnesc o bună înţelegere.

Ritmul este călăuzit de reguli al căror principiu este repetiţia unor „cicluri ritmice", combinaţii de diferite percuţii numite „bătăi". Elementele care compun un atare „ciclu ritmic" sînt : 1. Timpi primari, baza duratei ritmului ; un timp primar poate cuprinde mai multe „bătăi" ; 2. Grupe ritmice : ele rezultă din asamblarea a doi timpi primari (binare) sau a trei timpi primari (ternare) ; ele sînt izocrone, cînd sînt alcătuite din acelaşi număr de timpi primari şi heterocrone în caz contrar (ritmii „aksak", de pildă, sînt heterocroni) ; 3. Accente marcînd succesiunea tensiunilor şi destinderilor : accentul „dum" înseamnă „timp tare", accentul „tek" înseamnă „timp slab" şi accentul „tek-ka" înseamnă un

„dum-tek” mai puțin intens. În sînul unui ciclu, fiecare grup ritmic poate purta, la rîndul său, un accent „dum”, „tek” sau „tek-ka”.

Introducerea vocală, care deschide ceremonia, prezintă pentru noi o importanță particulară. Ea degajă o atmosferă uimitor de asemănătoare cu cîntecele noastre de strană. La aceasta contribuie intonația, stilul de cîntare liberă, bogat melismatică și modul (este cîntată în „makamul” turcesc „rast”, aproape aidoma cu glasul al optulea). De formă liberă și cu caracter improvizatoric sînt și cele două „taximuri”, primul cîntat din „ney” și al doilea din „tanbur”. Cel dintîi ne pare oarecum familiar : el sugerează ici-colo crîmpeie din doinele fluierașilor noștri. Dansul iute („Yürük Semai”), prezintă vagi asemănări cu „Aria pe care se învîrtesc dervișii din Pera”, notată de Chabert și publicată de ambasadorul francez Ferriol în *Recueil de cent estampes*, Paris, 1714, despre care se crede că ar fi fost compusă de Dimitrie Cantemir. Notația lui Chabert — care i-a adăugat și o a doua voce — este aproximativă. Abatele Giambatista Toderini povestește în primul tom al lucrării sale *Letteratura turchesca*, Veneția, 1787, că atunci cînd a lăsat să fie cîntată din vioară, turcii care au ascultat-o nu numai că nu au recunoscut-o dar nu și-au putut stăpîni rîsul ! Cărturarul italian folosește această observație pentru a sublinia dificultatea notării exacte a muzicii orientale.



2. *Turkey II — Classical and Religious Music. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Recordings and commentary by Bernard Mauguin. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2020. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) și germană (3 p.) este ilustrat de 15 exemple muzicale și de 11 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

După o succintă privire istorică asupra muzicii turcești, autorul arată că muzica cultă se afirmă pe de o parte prin improvizație, iar pe de altă parte prin mijlocirea scrisului. Forma principală a muzicii improvizate este așa-numitul „taxim”, formă instrumentală bazată pe exploatarea posibilităților melodice pe care le oferă „makamul” ales de interpret. Replica vocală a „taximului” este „gazelul”, un poem liric cîntat pe o melodie improvizată, vocea alternînd cu instrumentul.

Compozițiile scrise ne-au parvenit prin notații diferite, între care cele mai folosite au fost cea a lui Cantemir (sec. XVII—XVIII) și cea a armeanului Hamprsum (sec. XIX). Notațiile rămîn însă un simplu mijloc mnemotehnic : interpretarea, o veritabilă recreare, este supusă spiritului și stilului tradițional. Compozițiile scrise sînt instrumentale

(,,peşrev", ,,saz semai") sau vocale (,,beste", ,,kār", ,,şarki"). Ele sînt organizate de ,,cicluri ritmice" riguroase.

Sistemul modal al ,,makamului" este definit de următoarele elemente : 1. o anume scară muzicală ; 2. două sunete pivot : finala (,,durak mağmesi") şi un sunet predominant (,,güçlü perde", notă tare) ; 3. un mers particular al melodiei, al cărei început, cadenţe interioare şi cadenţă finală sînt riguros determinate.

Principalele instrumente muzicale folosite de turci sînt următoarele : ,,ney", ,,tanbur", ,,ud" (,,lăută cu unsprezece coarde", scrie autorul, fără să arate că ele sînt grupate de obicei în cinci coruri) ,,kanun" (,,ţiteră cu şaptezecişidouă de coarde", reduse şi ele la douăzecişipatru de coruri), ,,rebab", ,,kemençe" (instrument cu arcuş — adaug : rubedenie cu ,,ţibulca" bulgărească, ,,lira" grecească şi ,,liriţa" iugoslavă), ,,keman" (vioara europeană) şi o pereche de ,,kudüm". (Nu am repetat explicaţiile la instrumentele pomenite la discul anterior). În cuprinsul lămuririlor pe care autorul le dă la fiecare document sonor în parte se mai dau unele amănunte : ,,Neyul" este principalul instrument al dervişilor Mevlevi (ne-o spune şi Cantemir). ,,Tanburul" poate fi considerat, alături de ,,ney", instrumentul cel mai caracteristic pentru muzica clasică turcă. Fretele cu care e prevăzut gîtul său sînt mobile : muzicantul le deplasează în funcţie de ,,makamul" în care urmează să cînte. ,,Kanunul" datează, se crede, din timpul lui Al Farabi ; cele 24 de grupuri de coarde sînt întinse deasupra unor căluşuri care se sprijină pe mici pătrăţele de piele subţire bine întinse deasupra unor deschizături tăiate în tabla de armonie. Fiecare cuplu de coarde poate fi scurtat cu ajutorul unor mici dispozitive în formă de balama numite ,,mandala", spre a fi acordate după cerinţele muzicii în felurite fracţiuni de ton. ,,Ud-ul" este instrumentul cel mai folosit în Turcia, atît pentru muzica clasică cît şi pentru muzica populară orăşenească.

În domeniul vocal, turcii au folosit în mare măsură corul. Pînă la începutul veacului al XIX-lea acesta era format doar din bărbaţi (,,fasil heyeti") ; din timpul domniei sultanului Selim III au fost admise şi femeile, iar corurile au devenit mixte (,,koro").

Discul cuprinde cu totul unsprezece piese : trei religioase (din care două sînt din nou muzică Mevlevi — nu înţeleg pricina, de vreme ce acestei categorii a muzicii turceşti i s-a rezervat un disc întreg !) şi opt laice.

Şapte piese sînt instrumentale : şase sînt ,,taximuri" cîntate, rînd pe rînd, din ,,ney", ,,tanbur", ,,kanun", ,,ud", ,,santur" şi ,,kemençe" ; iar una (un ,,Peşrev" dintr-o ceremonie a dervişilor Mevlevi) este cîntată de un ansamblu format din două ,,ney-uri", un ,,tanbur" şi două perechi de ,,kudüm".

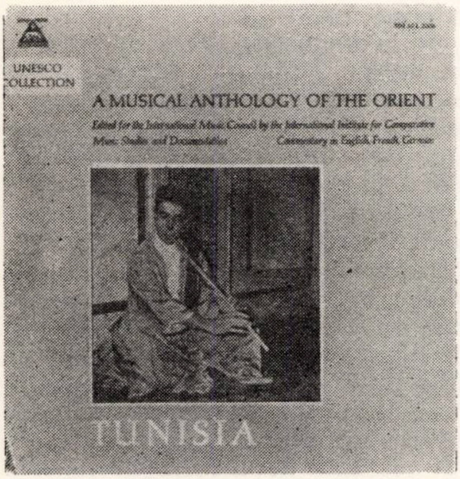
Un imn de slavă profetului (,,Mersiye"), de formă liberă-improvizatorică, este cîntat de un solist fără acompaniament. Stilul său de cîntare aduce mult cu chipul în care se psalmodiază coranul. Două compoziţii lumeşti : un ,,Beste" de Haci Sadullah Ağa şi un ,,Şarki" de Şevki Bay sînt cîntate de un cor mixt. A doua piesă urmează după un preludiu instrumental cîntat pare-se din vioară. Un frumos ,,Gazel" este cîntat alternativ din ,,rebab" şi din voce, de doi solişti diferiţi.

Autorul nu scapă din vedere să arate la fiecare melodie ,,makamul" şi să alăture scara sa muzicală, indicînd sunetele principale (finala şi

„nota tare”), precum şi chipul în care se articulează (pentacord + tetracord, tetracord + pentacord etc.).

Ca şi discul precedent, şi acesta e un disc excepţional, de mare folos pentru cunoaşterea muzicii culte turceşti.

3. *Tunisia. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Realized in collaboration with Mr. Salah el Mahdi, Head of the Fine Arts Division in the State Secretariat for Cultural Affairs and Information, Tunis, and President of the National Committe for Music. Recordins and Commentaries by Alain Daniélou. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2008. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) şi germană (3 p.) este ilustrat de 16 exemple muzicale şi 10 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.



După autor, Tunisia, străvechi centru al civilizaţiei nord-africane, prezintă un interes deosebit pentru istoria muzicii. Arta sa muzicală, originală şi complexă, aparţine unui fond mediteranean comun. Ea pare mai apropiată de muzica Siciliei şi a Italiei de miazăzi decît de muzica spaniolă. Continuînd probabil muzica străveche a Africii de nord, ea rămîne net deosebită de muzica pe care tunisienii o numesc „orientală” şi care le-a venit din Iran prin arabi şi mai pe urmă prin turci. Chipul în care tunisienii cîntă în cor — spune autorul — pare cu totul mediteranean şi occidental.

După interesante şi pline de învăţăminte desluşiri despre notarea muzicii orientale, cu osebire despre terţa şi septima neutră, autorul se ocupă cu competenţă îndeobşte de structura modală a documentelor sonore, gravate pe disc. După bunul obicei statornicit de această colecţie — îngrijită de dînsul — se indică în note muzicale scările diferitelor moduri. Se arată tonica şi în plus chipul în care diferitele trepte ale modului se articulează între ele în cuprinsul melodiilor. În două cazuri se arată şi formulele ritmice care organizează desfăşurarea melodiilor respective.

Prima faţă a discului cuprinde opt piese solistice cu caracter improvizatoric : două cîntate din „ud” tunisian, două cîntate din „ud” oriental şi cîte unul cîntate din fluier, „kānun” (instrument încă răspîndit în Tunisia), „rabab” (cu cutia de rezonanţă prelungă, formă tipic magrebiană) şi din oboiul „zorna”, numit în Tunisia şi „zukra”, acompaniat de „tbal” (timpane, pare-se o pereche).

În Tunisia — scrie autorul — ca şi în toate ţările în care muzica este prin excelenţă modală, improvizaţia reprezintă forma cea mai nobilă, cea mai rafinată a muzicii.

Improvizaţia care deschide şirul exemplelor, cîntată cu mare măiestrie din fluier, pe un fond de ,,ud", îl are ca solist pe Salah el Mahdi, coautor al discului (domnia sa a făcut parte din juriul concursului din cadrul Festivalului internaţional de folclor ,,România '69"). Este o improvizaţie tipic magrebiană, o muzică de intimitate care se poate auzi în saloanele înaltei societăţi tunisiene. Acelaşi distins muzician cîntă, cu netăgăduit rafinament, din ,,ud" tunisian şi din ,,ud" oriental. Deosebirea între cele două instrumente este că cel dintîi are gîtul prevăzut cu o seamă de frete, în vreme ce la al doilea gîtul e complet liber. Acesta din urmă se crede că a pătruns în Magreb în timpul dominaţiei otomane. Nu ni se spune cum se numeşte în Tunisia această formă de improvizaţie instrumentală (numită în alte ţări ale Orientului Apropiat ,,taxim") şi nici dacă asemenea improvizaţii sînt cunoscute şi muzicii populare (ca în Egipt bunăoară). În astfel de cazuri deosebirile dintre muzica cultă şi cea populară sînt anevoie de desluşit, cu osebire cînd e vorba de un ,,makam", folosit în mod curent atît în muzica cultă cît şi în cea populară.

Prima faţă a discului se încheie cu o recitare religioasă psalmodiată de un grup de credincioşi. A doua faţă cuprinde şi ea două cîntece religioase : ,,Sulamiya", o suită de improvizaţii în moduri diferite, între care se intercalează refrene intonate de cor, şi un cîntec menit să acompanieze dansuri extatice.

A doua faţă este deschisă însă de un ,,Zajal", replica tunisiană a ,,Ghazalului" persan. Se crede că această formă poetico-muzicală a fost adusă din Spania de către refugiaţii musulmani. Poezia sa în arabă a fost compusă de Ebnu es Saraj. Penultima piesă a discului ne aduce două părţi dintr-o ,,Nuba" sau ,,Malhuf", o suită de piese clasice în acelaşi mod. O astfel de formă muzicală cuprinde : o uvertură (,,msaddar"), un preludiu (,,d-khoul") urmate de o serie de piese de genul ,,Taoşih" (compoziţii în araba literară) şi ,,Zajal" de stil andaluz (compoziţii în araba vorbită, amestecată uneori cu spaniolă). Mişcarea lentă la început e tot mai vie, iar în final întotdeauna presto. Documentul înregistrat cuprinde ultima variaţie şi finalul unei ,,Nuba", în interpretarea unui cor bărbătesc acompaniat de un grup de instrumente. În aceeaşi interpretare : ,,Fundu", un cîntec în limba populară compus în stil clasic, care încheie această frumoasă şi valoroasă antologie sonoră.

4. *Iran I. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Recordings and commentaries by Alain Daniélou (,,Mission de l'École Française d'Extrême Orient"). Bärenreiter — Musicaphon BM 30L 2004. Textul în limbile engleză (2 p.), franceză (2 p.) şi germană (2 p.) este ilustrat de 4 exemple muzicale şi 6 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Această antologie ne duce spre izvoarele muzicii culte din Orientul Apropiat. Vechii învăţaţi sînt de comun acord că începuturile muzicii arabe se află în Persia antică. Muzica a pătruns în lumea arabă prin sclavi şi sclave, muncitori în construcţii şi muzicanţi de meserie. Teoreticienii, în frunte cu Abu Nasr Al Farabi (870—950) şi Abu Ali Ibn-Sina — Avicena (980—1037), au supus-o unor temeinice cercetări, bizuindu-se pe scrierile filozofilor elini, elaborîndu-i bazele teoretice.

Autorul are cuvinte de caldă preţuire pentru muzica din această parte a lumii, muzică „admirabilă prin puterea şi rafinamentul ei,... viguroasă şi tînără, mereu vie în Iranul de azi".

„Această artă subtilă, pe care scrisul nu-i în stare s-o fixeze, este vlăstarul unei duioase comuniuni între muzician şi cei care-l ascultă. Ea nu se poate învăţa într-o sală de clasă, fiindcă necesită o îndelungată ucenicie, o luare aminte ceas de ceas, pe care o îngăduie doar o viaţă comună a învăţăcelului cu maestrul său, vreme de îndelungaţi ani de studiu. Încetul cu încetul tînărul muzician se pătrunde de atmosfera pe care o răspîndeşte neprihănita muzică modală şi dobîndeşte, dincolo de subtilităţile tehnicii, acea intensitate a emoţiei, acea dibăcie a interpretării, acea artă a vocalizei improvizate, care face din muzica iraniană poate sistemul muzical cel mai profund şi cel mai uman din zilele noastre".

UNESCO
OLLECTION
A MUSICAL ANTHOLOGY OF THE ORIENT
IRAN I

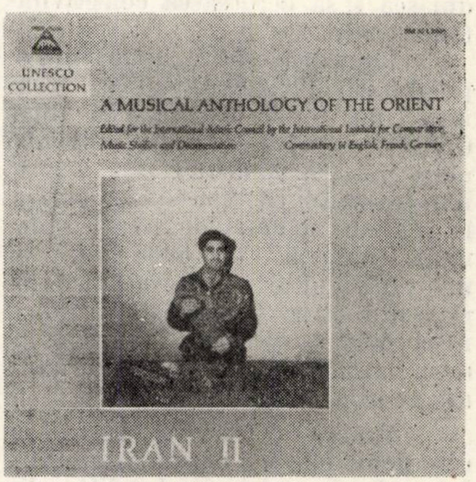
Îi dau dreptate cele patru exemple muzicale gravate pe cele două feţe ale discului : două variaţii instrumentale, una din „kamantce" (principalul instrument cu arcuş al muzicii iraniene, asemănător cu „rebaba" arabă) şi alta din „sehtār" (mică lăută iraniană foarte răspîndită, slujind mai ales la acompanierea glasului), şi două minunate poeme de Saadi, cîntate de Golpayegani, acompaniat la prima de „tār" şi la a doua de „kamantce". Solistul, un tînăr cîntăreţ, deosebit de înzestrat, este — după cum ni se spune — cea mai mare speranţă a muzicii tradiţionale iraniene.

Indicarea modurilor, cu arătarea treptelor principale şi a chipului în care sunetele scării se articulează între ele în cuprinsul melodiilor, precum şi traducerea poeziilor, înlesnesc înţelegerea înregistrărilor. Ascultînd acest minunat disc nu poţi să nu fii de aceeaşi părere cu autorul, cînd afirmă că e cu neputinţă pentru orice iubitor de muzică să nu simtă în faţa vibrantei intensităţi emoţionale a acestei muzici tradiţionale — chiar dacă nu o înţelege pe deplin — acel respect pe care-l încerci în faţa celor mai mari creaţii ale spiritului omenesc.

5. *Iran II. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Recordings and commentaries by Alain Daniélou („Mission de l'École Française d'Extrême Orient"). Bärenreiter — Musicaphon

BM 30 L 2005. Textul în limbile engleză (2 p.), franceză (2 p.) şi germană (2 p.) este ilustrat de 5 exemple muzicale şi 6 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Comentariile se mărginesc aci la succinte lămuriri pe marginea celor şase documente sonore cîte cuprinde discul : cinci improvizaţii instrumentale, două cîntate din „tār" şi cîte unul din „dombak", „santur" şi „nai", precum şi un poem mistic vocal, cîntat de un solist fără acompaniament, aducînd pe alocurea cu psalmodierea coranului.



Despre instrumente aflăm următoarele : „Dombak" este o tobă iraniană clasică, cu o singură membrană (fotografia ne-o arată înrudită cu „darabukka" arabă). Solistul a mînuit cu virtuozitate patru „dombak-uri" acordate în cvartă şi terţă. „Santurul" sau ţambalul iranian pare să fie strămoşul tuturor instrumentelor cu coarde lovite. „Tār", mare lăută iraniană, este prin excelenţă instrumentul muzicii culte (fotografia ne-o înfăţişează cu o cutie de rezonanţă în forma literei opt, cu faţa acoperită de o membrană, cu gît lung prevăzut cu pare-se douăzecişipatru de frete şi cu un cuier în care sînt înfipte şase cuie). „Naiul", un fluier drept (?) fără dop, este unul din cele mai vechi instrumente cunoscute. El rămîne cel mai expresiv, cel mai suplu dintre fluiere, însă fîşîitul suflului pe marginea ţevii de bambus este întotdeauna auzibil. Adaug că „nai-ul" persan este, aidoma „ney-ului" turco-arab, un fluier semitraversier, cu ţeava complet deschisă. Fîşîitul mai tare sau mai slab — uneori inexistent ! — este în directă legătură cu măiestria instrumentistului. Am fi dorit să aflăm mai multe despre instrumente, ca şi despre improvizaţiile cîntate din ele.

Meşteşugul muzicanţilor prezenţi aci — ca şi în discul anterior — nu e cu nimic mai prejos de al marilor interpreţi ai muzicii culte occidentale.

6. *The Music of the Dan. Unesco Collection. An Anthology of African Music.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. In collaboration with the Royal Museum of Central Africa, Tervuren. General Editor : Paul Collaer. Recordings, commentary and photographs by Hugo Zemp. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2301. Discul a fost distins cu premiul german al discului: „Deutscher Schallplatenpreis". Explicaţiile în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) şi germană (3 p.) sînt însoţite de o hartă a zonei explorate şi de 9 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Şi în cazul de faţă este vorba de o cultură muzicală aflată într-un stadiu în care încă nu s-a săvîrşit o separare netă a muzicii culte de cea propriu-zis populară. Este o muzică vie și viguroasă, în nemijlocită legătură cu viața, o muzică indisolubil legată de mișcare și de verb, de dans și de poezie, în primul rînd funcțională, menită să acționeze în folosul oamenilor : să asigure recolte îmbelșugate, să determine pradă bogată vînătorilor ori pescarilor, să tămăduiască și să ocrotească colectivitatea de rele.

Populația „dan", numărînd aproximativ 300.000 de suflete, locuiește un teritoriu împărțit între Coasta de Fildeș și Liberia. Cea mai mare parte a ținutului este loc de munte împădurit. Spre miazănoapte, în schimb, se deschide savana sudaneză. Oamenii sînt cultivatori, ca mai toți locuitorii pădurilor ecuatoriale din Africa Occidentală — în mai mică măsură vînători. Locuiesc în sate, numărînd între o sută și peste două mii de locuitori.

UNESCO COLLECTION
AN ANTHOLOGY OF AFRICAN MUSIC
THE MUSIC OF THE DAN

Materialul folcloric gravat pe cele două fețe ale discului de față a fost cules în mai multe localități din Coasta de Fildeș, unde numele oficial dat populației „dan" este „yakuba" ; în Liberia, în schimb, i se spune „gio".

Din bogatele informații pe care le cuprinde textul explicativ aflăm că în perioada precolonială șefii satelor și șefii grupurilor de sate aveau muzicanții lor : cîntăreți, toboșari, trompetiști. Aceștia cîntau cînd căpetenia apărea în public, o însoțeau în deplasări, sporindu-i prestigiul în fața sătenilor. Cîțiva șefi de canton și-au păstrat pînă în zilele noastre asemenea grupuri de muzicanți. În această muzică de curte s-ar putea să se afle, în embrion, începuturile unei arte muzicale culte.

Spre deosebire de populația vecină „malinke", ai cărei muzicanți aparțin unei caste speciale : „grioții", despre care am pomenit într-o cronică anterioară (nr. 3/1971, p. 251), orice „dan" poate deveni cîntăreț sau instrumentist. Cîntărețul nu ajunge să aibă „glas frumos", ci el trebuie să știe „bine vorbi", de vreme ce textele cîntecelor sînt îndeobște improvizate pe loc.

Muzica joacă pentru această populație un rol hotărîtor. Se spune că „muzica picură forța vitală în om". Ea comunică direct putere : încurajează și întărește. De aceea muncile istovitoare și activitățile periculoase sînt însuflețite de muzică. Defrișatul, semănatul, culesul, competițiile sportive de luptă, vînătoarea și războiul nu se pot închipui fără cîntec, fără dans. Legătura organică dintre cîntec și joc ne-o trădează însuși cuvîntul „tā", care înseamnă totodată dans, cîntec și muzică instrumentală.

După cum reiese din audierea discului de față și din explicațiile date de autor, muzica populației „dan" este în primul rînd vocală. Instrumentele sînt folosite aproape numai ca însoţitoare ale glasului. Melodiile bazate pe motive concise, stăruitor repetate şi mereu variate, sînt pentatonice. Cea mai obişnuită formă de cîntare este cea în dialog : un cîntăreţ începe şi corul reia cîntarea, continuă un al doilea solist şi corul îi răspunde ş.a.m.d. Alteori cei doi solişti cîntă alternativ, în vreme ce corul intonează un ostinato. Acestei forme polifonice incipiente i se alătură o deosebit de interesantă cîntare pe două voci, în cvarte paralele : cei doi solişti sînt dublaţi fiecare de cîte un cîntăreţ la cvarta inferioară. Numărul soliştilor sporeşte astfel la patru. Le răspunde corul, într-un ansamblu deosebit de pitoresc. Ritmul susţinut de felurite idiofone şi membranofone este predominant. ,,Mozaicul muzical'' de care am pomenit în cazul muzicii kuşiţilor, este cunoscut şi populaţiei ,,dan''.

Din cele optsprezece documente sonore ale acestui valoros disc, reţin în mod deosebit atenţia : un frumos solo de ,,sanza'' (instrument idiofon african de largă răspîndire, bazat pe ciupirea unor languete metalice de dimensiuni diferite, fixate parţial pe o scîndură aşezată deasupra unei tigve care amplifică sunetele) ; un interesant cîntec de muncă, în cvarte paralele, destinat să încurajeze semănătorii de orez ; un ciudat cîntec al măştii acustice ,,bægbö'', prevăzută cu un mirliton (aci o ţeavă dintr-un os de pasăre cu un capăt închis de o pînză pe care o specie de păianjen o ţese ca să-şi ocrotească ouăle : capătul deschis este ţinut în gură şi cînd se cîntă sau se vorbeşte membrana vibrează şi ,,maschează'' glasul) ; un sonor ansamblu de corni (trompete traversiere de fildeş de cinci mărimi diferite, cea mai gravă şi cea mai acută scot cîte două sunete, iar celelalte cîte unul singur, motivele muzicale şi polifonia rezultînd dintr-un ingenios joc alternativ şi simultan al executanţilor) ; şi bogata polifonie a unui cîntec al vînătorilor în pădure (motivul introdus de solist este reluat şi îndelung repetat de un cor de trei inşi, fără să întrerupă improvizaţiile solistului).

Două din documente au fost supuse unei interesante măsurători acustice a frecvenţei vibratorice şi a dimensiunii intervalelor (în cenţi), făcută cu ajutorul lui ,,Ragg's Tuning Forks'' de binecunoscutul etnomuzicolog Paul Collaer.

MELODII POPULARE NUBIENE*

IOSIF HERȚEA

După doi ani de la editarea antologiei sonore *Muzica populară a Egiptului* [1], în care, pe parcursul a patru fețe de disc, erau prezentate principalele categorii morfologice și funcționale, genuri și stiluri muzicale folclorice, de pe întreg teritoriul Republicii Arabe Unite, etnomuzicologul român Tiberiu Alexandru realizează un nou disc. De astă dată o micromonografie sonoră a *repertoriului muzical ceremonial de nuntă* din Noua Nubie — regiune situată la nordul guvernoratului Assuan. Titlul discului este, prin urmare, oarecum derutant, rezerva autorului fiind justificată numai de faptul că prima dintre piese poate fi întîlnită și independent de ceremonialul menționat.

NUBIA
NUBIE
NUBIEN

Fig. 1

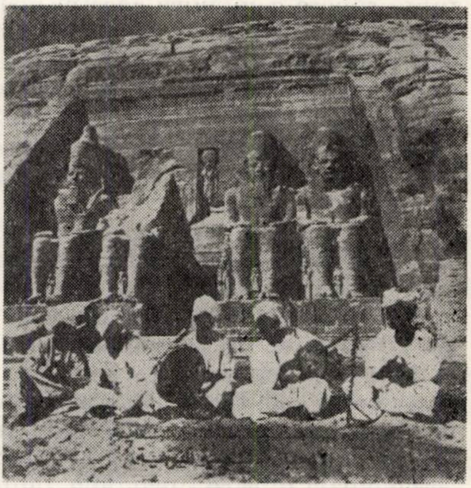


Fig. 2

---

* Disc (microsillon, 33 1/3 turații, 25 cm) imprimat în 1970 la Cairo de Tiberiu Alexandru, sub auspiciile Ministerului Culturii al R.A.U. Text explicativ în limbile arabă, franceză, engleză și germană.

[1] Vezi „Revista de etnografie și folclor", tom. 14, 1969, nr. 5, p. 411–427 (articolul: *Observații pe marginea unei antologii a muzicii populare din Egipt*).

Rev. etn. folc., Tom. 16, nr. 5, p. 417–422, București, 1971

Selecţia exemplelor sonore se întemeiază pe materialul înregistrat de autor pe bandă magnetică, stereofonic, cu prilejul expediţiei ştiinţifice efectuate între 6 februarie şi 4 septembrie 1967, în colaborare cu folcloristul egiptean Emil Azer Wahba, pe un itinerar larg ce a cuprins şi zona Assuan, mai precis localităţile Qostol şi Abu Simbel [2]. Ele reprezintă, în bună măsură, acel ţinut al Egiptului Superior pe care specialiştii îl consideră a fi singurul păstrător al vestigiilor muzicale antice ale ţării faraonilor. Caracterul silabic penta- şi prepentatonic (sau de substrat pentatonic), ce defineşte melodiile populare de aici, este principalul argument al acestei ipoteze. Argumentul se sprijină la rîndul său pe deducţia eminentului organolog german Curt Sachs, potrivit căreia „githar"-ul antic cu cinci strune, vizibil pe zugrăveala faimoaselor monumente, trebuie să fi fost acordat pentatonic, precum urmaşul său de astăzi, egiptean, sudanez sau etiopian, numit în părţile meridionale ale Egiptului „tambur", „tambura" sau chiar „kissar". Această zonă este de asemenea „patria" (foarte probabil adoptivă) a *tar*-ului. În celelalte regiuni *tar*-ul este folosit exclusiv în muzica de cult. Este o tobă cu o singură membrană de piele, întinsă pe o ramă cilindrică de lemn cu latura îngustă şi diametrul de 45—55 cm, fără accesorii sonore, pe care interpreţii o susţin de obicei în podul palmei stîngi, lovind-o cu degetele (sau palmele) ambelor mîini. Rezultanta sonoră a mînuirii acestui instrument este foarte aproape de ceea ce înţelegem prin cîntec, prin melodie. Mult mai aproape decît, spre pildă, solo-urile unei „baterii" de jazz. Diversitatea atacurilor, a intensităţilor şi a locurilor de contact ale degetelor cu membrana (perpendiculare sau piezişe, puternice sau moi, apropiate sau mai îndepărtate de centrul tobei) se traduce în sunete catifelate sau aspre, vibrate sau seci, adînci sau înalte, înlănţuindu-se în veritabile formule melodico-ritmice, nu arareori contrapunctice.

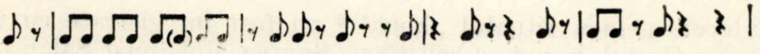
Consecuţia celor şase piese întregeşte arcada unei suite reprezentative a principalelor momente pe care le va parcurge cuplul nupţial : de la cîntecul de dragoste, exprimînd dorul revederii după o absenţă silită (1), şi cîntecele pentru ritualul „hena", în care se urează miresii un mire demn de virtuţile ei (2), lăudîndu-se ascendenţa onorabilă a acesteia (3), ori se face iniţierea socială a mirelui (4), la cîntec pentru cortegiu de nuntă, prefigurînd călătoriile, în aparenţă mirifice, pe care bărbatul le va face în căutare de lucru, la îndemnul sentimentelor şi îndatoririlor lui actuale (5), şi cîntecul urărilor de la sfîrşit de nuntă (6), cu evocări de gesturi ceremoniale în care (imaginile amintesc colindele noastre) Nilul este rugat să-şi potolească apele, căci în curînd tînăra fiică îşi va clăti voalul în valurile lui.

Succesiunea este de asemenea bine echilibrată şi ca alternanţă cromatică a tipurilor de ansambluri vocale sau vocal-instrumentale, precum şi din punct de vedere al duratei pieselor. Dimensiunile mari în timp, mai puţin obişnuite, care se acordă pieselor, sînt justificate aici de stilul muzicii : ostinato-ul acompaniamentului ritmic şi al înlănţuirii unităţilor sintactice, ca şi articulaţia silabică a liniei melodice solicitînd o variabilitate ponderată, repartizată pe spaţii relativ întinse.

---

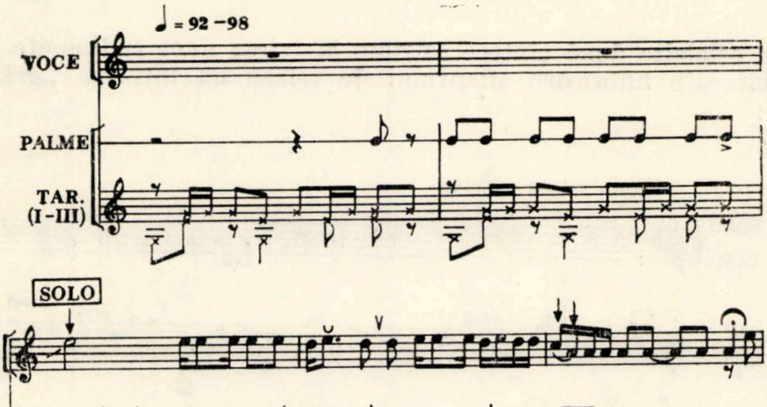
[2] Coperta din titlu în limba arabă a discului reprezintă tocmai vestitul templu Hipogeu din această localitate — reconstituit, cu prilejul lucrărilor la baraj, piatră cu piatră, mai sus cu 200 m de locul originar. Realizatorul coperţilor este Abdel Fattah Eid.

Primul exemplu, un „cîntec de dans", are ca solist pe Alubi Yassin (66 ani), susţinut de un grup de ţărani din Abu Simbel şi acompaniat la trei *tar*-uri de Abdel Mon'em Yassin (48 ani), Gamal Saleh Ahmed (37 ani) şi 'Abdu Morsi Ahmed (58 ani). Muzica acestui cîntec se clădeşte astfel pe mai multe nivele sonore puternic individualizate. Cel vocal se compune dintr-o frază scurtă, de tipul litaniei gregoriene (şi asemănarea nu este numai de structură modală. ci — nemijlocit — de formule melodice) repetată, cu uşoare variaţii, de corul bărbaţilor. Peste acest nivel se suprapun bătăi în palme pe o formulă ritmică amplă, mai elastică în a doua jumătate a ei,



şi ritmul paşilor (simpli, de legănare înainte şi înapoi) în acelaşi metru binar. Acompaniamentul celor trei tobe este alcătuit la rîndul său din alte două [3] linii ritmice ce conturează o formulă încadrabilă într-o măsură de patru pătrimi. Acest din urmă nivel constituie de fapt suportul ritmic al piesei, avînd o importantă funcţie motorică. El susţine şi propulsează mişcarea întregului, edificiu sonor, asumînd şi rolul de insemn al anumitor categorii, specii sau stiluri muzicale locale. Asemenea formule ritmice încep şi definesc toate piesele instrumentale sau vocale, aparţinînd „ritmului organizat" [4].

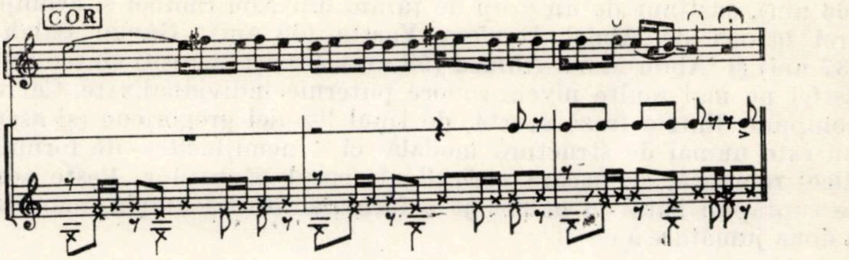
Dimensiunile diferite în timp a formulelor prezentate de aceste nivele sonore, ca şi decalajul, mereu altul, al raportului dintre ele, conferă muzicii acesteia o prospeţime şi un farmec special:



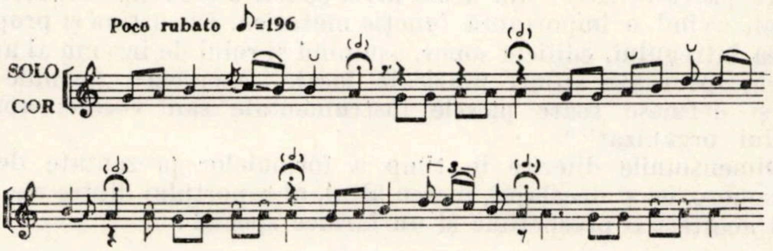
---

[3] În efectuarea transcrierilor noastre nu am beneficiat decît de documentul sonor şi de cîteva informaţii verbale şi bibliografice sumare. Or, în acest caz cel puţin, mărturia vizuală a tehnicii interpretative, în detalii, este obligatorie pentru a putea certifica o cît mai înaltă fidelitate a reprezentării grafice (mai ales a numărului de linii ritmice ale percuţiei).

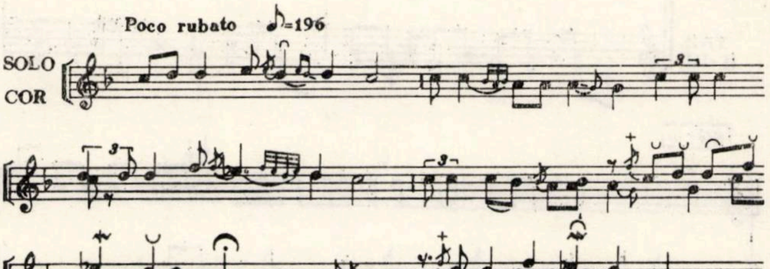
[4] Vezi articolul citat, p. 414—415.



Cîntecele pentru ritualul „hena"[5] au fost înregistrate cu un grup de femei din Qostol, avînd ca solistă pe Soraya Mohamed Salah (45 ani). Aici acompaniamentul instrumental lipseşte, iar grupul de voci răspunde propoziţiei scurte a solistei printr-un *refren* (text şi melodie) cu contur şi ritm diferit. Iată un fragment din primul cîntec:



În celelalte două cîntece asistăm la ivirea unor rudimente de polifonie datorate imbricării sfîrşitului de refren cu intrarea „grăbită" a solistei:



În al treilea cîntec pentru „hena", închinat mirelui, grupul de voci repetă propoziţia muzicală a solistei. Suprapunerile polifonice se datoresc de astă dată intrării, la netimp, a grupului (după care uneori solista nu-şi mai continuă partea). Legănarea uşor accelerată a alternanţei între cele două partide vocale pare a corespunde gesticii momentului ceremonial — potrivirea cîntecului cu gesturile omului (vezi cîntecele de muncă) fiind un principiu de temelie a muzicii acesteia.

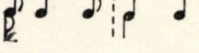
---

[5] Colorant vegetal, roşu-cărămiziu, folosit de obicei la vopsirea părului, şi în mod excepţional la nuntă, unde se ung mîinile şi picioarele mirilor, într-un cadru ceremonial plin de gravitate.

Cîntecul cortegiului nupţial se cîntă în diferite momente ale ceremonialului, inclusiv cel al conducerii miresii spre căminul conjugal. Solist, voce şi *tambură*, este Ramadan Hassan Bechir (21 ani), acompaniat de Mohammed Soliman Sadeh Mahmud, la *tar*, şi de un grup de ţărani din satul Qostol. *Tambura*, cel mai vechi instrument muzical nord-african, reprezentat pe zidurile templelor şi piramidelor egiptene încă de pe vremea celei de a VIII-a dinastii, aminteşte prin construcţie lira grecească : cinci strune acordate pentatonic şi susţinute de o ramă trapezoidală, avînd la baza îngustă o cutie de rezonanţă de forma unei străchini mari de lemn (ori metalică) acoperită cu piele groasă de vită [6].

Instrumentistul cîntă sprijinind cutia de rezonanţă, vertical, pe genunchi, atingînd coardele cu degetele mîinii stîngi (în chip de căluşuri mobile) şi ciupind grupul de strune cu un plectru ţinut în mîna dreaptă.

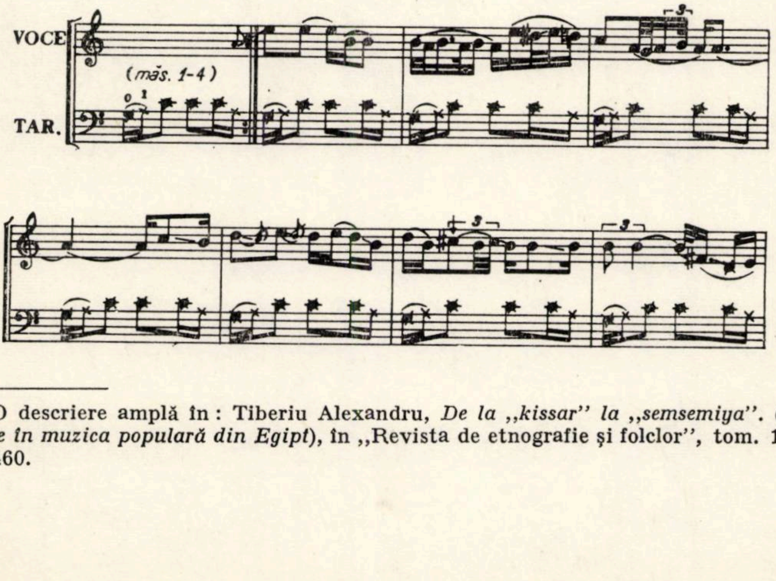
În această piesă tambura creează un acompaniament totodată ritmic (pe o formulă foarte răspîndită în muzica populară din Egipt



numită ,,uahda ua nuss'' adică ,,una şi jumătate''), armonic şi melodic (chiar polimelodic, în interludii).

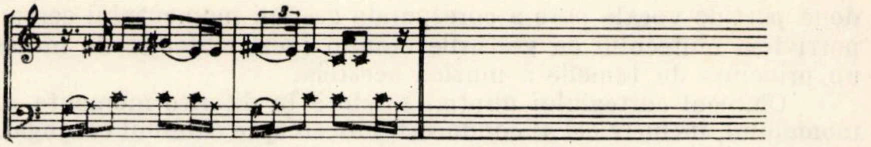
Desfăşurarea muzicii este punctată din cînd în cînd de aşa-numitul ,,zagharit'' — soi de tril vocal foarte înalt, cu rol de chiot.

Cîntecul de nuntă care încheie discul este cîntat de Mohammed Soliman Sadeq Mahmud (32 ani), voce şi *tar*, susţinut de un grup de voci din acelaşi sat, Qostol. Muzica e clădită după principiile întîlnite la prima piesă : un suport ritmic ostinat, antrenînd dialogul vocal dintre solist şi grup. Acesta din urmă îngînă de fiecare dată textul şi melodia solistului, mult mai amplă şi mai liberă aici :



---

[6] O descriere amplă în : Tiberiu Alexandru, *De la ,,kissar'' la ,,semsemiya''. (Tradiţie şi inovaţie în muzica populară din Egipt)*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 15, 1970, p. 451—460.



★

Continuînd seria care este de așteptat să valorifice treptat întregul material de muzică populară din Egipt, cules în condiții tehnice și teoretice excepționale, discul de cîntece nubiene constituie, așa cum se menționează și în textul explicativ de pe coperțile interioare ale plicului (în limbile arabă, franceză, germană și engleză), „un jalon în cercetările viitoare, care se vor strădui să releve îndoita valoare artistică și științifică a acestui încă atît de puțin cunoscut folclor”.

CLAUDE LÊVI-STRAUSS, *Gîndirea sălbatică*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1970, 476 p. + VIII. pl.*

Cele două mari studii, *Gîndirea sălbatică* şi *Totemismul azi*, datînd din 1962 şi, respectiv, din 1965, publicate acum în traducere românească în acest volum, se înlănţuie într-o vastă serie de lucrări ştiinţifice semnate de Claude Lévi-Strauss, serie pusă sub semnul antropologiei sociale şi culturale, al deslușirii şi explicării spiritului uman. Unghiul metodic de cercetare şi analiză — acela al principiilor structuraliste — îşi găseşte în autorul de faţă, şi în opera lui, expresia unui echilibru şi a unor reale poziţii ştiinţifice, îşi găseşte adevăratul sens de existenţă, ca metodă şi atitudine a ştiinţei. Cu această metodă, care oferă posibilitatea analizei modelatoare, antropologia structurală, esenţă fericită a operei lui Claude Lévi-Strauss, înseamnă cercetarea umanităţii, înseamnă înţelegerea omului nu în aspecte, ci în totalitate, în coerenţă, înseamnă definirea spiritului uman.

Ceea ce ni se pare că trebuie de la început remarcat şi subliniat este poziţia de pe care cercetătorul ia contact şi analizează sistemul de gîndire al unei lumi primitive — ca etapă a evoluţiei sociale şi culturale. Nu este vorba de supunerea spre analiză a unei lumi ciudate, misterioase, lipsite de contact cu gîndirea umană evoluată. Cl. Lévi-Strauss susţine prezenţa categoriilor logice — de un anume tip — în gîndirea sălbatică, prezenţa spiritului ordonator, de sistematizare, existenţa unui riguros sistem de gîndire.

„Cerinţa de ordine stă la baza gîndirii pe care o numim primitivă, însă numai în măsura în care se află la baza oricărei gîndiri, căci abordîndu-le sub unghiul proprietăţilor comune, pătrundem mai uşor spre formele de gîndire care ni se par foarte străine" (p. 149). Spiritul de ordine, de clasificare, fiind al gîndirii în general, este deci una din posibilităţile de înţelegere a gîndirii sălbatice.

Gîndirea de tip ştiinţific este paralelă cu cea sălbatică, de tip magic, putîndu-se stabili principii comune, dintre care cel ordonator este unul de reală dominare a diverselor categorii şi elemente particulare. Între magie şi ştiinţă nu este opoziţia nonsistem / sistem, ci ambele constituie sisteme precise, fapt pentru care se şi poate înţelege şi explica unul prin celălalt. Căci cunoaşterea ştiinţifică şi cea magică se întîlnesc în mare măsură în genul de operaţii mentale pe care le presupun, ceea ce le desparte fiind mai mult funcţia tipurilor de fenomene cărora li se aplică. Iar dacă ordinea istorică este invocată pentru depărtarea lor, cercetătorul elimină acest aparent impediment atunci cînd interpretează miturile şi riturile, nu ca pe nişte fabulaţii opuse realităţii, ci ca forme reziduale ale unor „moduri de observaţie şi de reflecţie" (p. 156—157). Punerea lor în paralel este clar exprimată : „Gîndirea mitică şi ştiinţa

---

* Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962 — *Le totémisme aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 423—428, Bucureşti, 1971

nu sînt două stadii sau două faze ale evoluţiei cunoaşterii, [...] sînt căi la fel de valabile", dar la fel de clar subliniază şi diferenţele care le caracterizează : „gîndirea mitică [...] elaborează structuri combinînd evenimente, pe cînd ştiinţa [...] creează, sub formă de evenimente, mijloacele şi rezultatele sale, datorită structurilor pe care le produce [...] şi care sînt ipotezele şi teoriile sale" (p. 163). Este demonstrat ca una din ideile-jalon ale cercetării lui Cl. Lévi Strauss faptul că există un sistem logic propriu al gîndirii sălbatice, care prin ferma poziţie de sistematizare, o face pe aceasta „ideologie", sistem de cunoaştere nu inferior, ci paralel cunoaşterii ştiinţifice. Gîndirea sălbatică este deci o „ideologie" cu un sistem logic propriu. Nu e un stadiu spre gîndirea ştiinţifică, ci un sistem închegat de cunoaştere. Este ideea care face ca antropologia structurală să desprindă un sistem de ipoteze şi de rezultate ale verificărilor acestora, un sistem deci al observatorului, dar şi al realităţii observate, căutarea descifrării gîndirii sălbatice lipsindu-se de ceea ce îi oferă intuiţia, tatonarea, şi reţinînd ceea ce sistemul referenţial demonstrează ca adevărat.

De pe aceste poziţii ia Claude Lévi-Strauss atitudine şi faţă de totemism, „a cărui realitate se reduce la o ilustrare specifică a anumitor moduri de gîndire" (p. 128). Ceea ce s-a numit totemism, ca sisteme de clasificare şi de denumire, îşi împrumută valoarea operatorie din caracterul formal al acestora. Ele sînt coduri, în măsură să articuleze mesaje. Deci reprezentările totemice se reduc la un cod care permite să se treacă de la un sistem la altul (p. 223 şi 246). Ca un alt argument în anularea semnului de egalitate care s-ar pune între totemism şi „limbajul primitivităţii", „în care a fost excesiv formalizat", Claude Lévi-Strauss spune : totemismul „ar putea fi tot aşa de bine formalizat — printr-o transformare foarte simplă în limbajul regimului castelor, care este exact contrariul primitivităţii" (p. 282). Totemismul este considerat deci ca un aspect sau un moment al clasificării şi este combătută interpretarea unora (A. P. Elkin), care luînd totemismul ca punct de plecare pentru analiza gîndirii şi organizării religioase, vorbesc de „totemismul clasificator" şi fac din „clasificare o formă specială de totemism". Deci totemismul este considerat ca un sistem de clasificare cu note specifice în raport cu alte sisteme ; căci dacă miturile sînt sisteme concepute, iar riturile — sisteme executate, totemismul este trăit, „el aderă la grupuri concrete şi la indivizi concreţi, pentru că este un sistem ereditar de clasificare" (p. 398—399). Cu alte cuvinte, clasificările de tip totemic nasc opoziţia serie originară / serie derivată, cu conceperea primului termen ca precedent în timp şi generator al celui de-al doilea termen al opoziţiei.

De asemenea se subliniază necorespondenţa *termenilor* de *totemism* şi de *sacrificiu* ca realităţi distincte, este deci contrazisă istoria religiilor care vede în totemism originea sacrificiului. Ceea ce opune cele două elemente este discontinuul totemismului, în a cărui serie nu se pot efectua substituiri, faţă de sfera continuităţii în care se situează sacrificiul, pentru îndeplinirea căruia se pot face substituiri (p. 389), greutatea căzînd pe gest, pe acţiune şi nu pe obiect — de aceea acesta poate fi înlocuit.

Înşiruirea ideilor pe care le cuprinde volumul de faţă ar putea continua, fascinant, aşa cum se aglomerează ele în bogăţia demonstraţiei, a argumentaţiei autorului. Dar punctarea pe care am urmărit-o în aceste rînduri vrea numai să reţină noutatea interpretării a ceea ce este „gîndirea sălbatică", a cărei cunoaştere este obiect principal al antropologiei structurale, obiect prin care se pătrunde şi defineşte spiritul uman, prin care se face posibilă înţelegerea sistemelor logice diferite de la „noi" la „ceilalţi", se detaşează o descendenţă a civilizaţiei noastre. Cl. Lévi-Strauss spune că : „gîndirea sălbatică pentru noi nu e gîndirea sălbaticilor, nici aceea a unei umanităţi primitive sau arhaice, ci gîndirea în stare sălbatică, distinctă de gîndirea cultivată sau domesticită în vederea obţinerii unui randament" (p. 383), şi încheie cu cuvintele-sinteză a celor ce au fost de demonstrat : „întregul proces al cunoaşterii umane capătă astfel caracterul unui sistem închis. A recunoaşte că spiritul ştiinţific, sub forma lui cea mai modernă, va fi contribuit să legitimeze principiile şi să restabilească în drepturile sale gîndirea sălbatică, printr-o întîlnire pe care numai ea a ştiut s-o prevadă, înseamnă a rămîne încă o dată fidel inspiraţiei acestei gîndiri" (p. 441).

Avem convingerea că lucrarea de faţă oferă nenumărate posibilităţi de înţelegere a vieţii spirituale tradiţionale. Şi în afară de aceasta, aşa cum spune prof. Mihai Pop, căruia îi revine meritul de a-l prezenta, în studiul introductiv, pe autor, de a-i analiza opera, şi în cadrul ei aceste lucrări, iar toate în amplul complex al cercetărilor antropologice, apariţia la noi a *Gîndirii sălbatice* şi a *Totemismului azi* : „Va constitui în orice caz, prin principiile şi metoda structuralistă, o şcoală de cercetare ştiinţifică înaintată pentru toţi cei ce cercetează la noi cultura populară" (p. 14).

Este salutată apariţia acestor lucrări la noi, dar trebuie să se remarce cu regret calitatea nedorită a traducerii (I. Pecher), care, aşa cum a fost făcută, constituie un act de impietate faţă de valoarea textului lui Cl. Lévi-Strauss.

Stanca Fotino

E. M. MELETINSKI, EDDA *şi primele forme ale eposului*, Editura „Nauka", Moscova, 1968, 365 p.*

Cunoscut prin monografiile sale despre eroul basmului fantastic sau despre geneza eposului eroic — lucrări ce au depăşit de mult graniţele naţionale, intrînd în bibliografia de specialitate a oricărui folclorist — prin studiile consacrate cercetării structurii prozei populare orale, precum şi prin alte lucrări de folclor comparat şi poetică istorică[1], E. M. Meletinski consacră ultima sa carte uneia dintre cele mai vechi forme de manifestare a culturii europene, unui adevărat monument de artă poetică — este vorba de *Edda* (*Edda veche* sau *Edda poetică*).

Cartea începe printr-o succintă prezentare a principalelor probleme legate de descoperirea şi studierea acestei valoroase opere literare.

Astfel, în anul 1643 se descoperea manuscrisul unei culegeri de vechi cîntece, alcătuite — după cum demonstrează datele obţinute prin cele mai diferite investigaţii — în Islanda, în veacul al XIII-lea. Ulterior, culegerea se va numi *Edda* sau *Edda veche*, denumire preluată de la *Edda* lui Snorre Sturleson — cunoscut om politic, savant şi poet islandez (1178—1225) — un fel de manual de artă poetică a scalzilor, care cuprindea şi o amplă incursiune în mitologia scandinavă. În *Snorre — Edda* sînt relatate vechi cîntece şi legende scandinave, care au foarte multe elemente comune cu manuscrisul descoperit, fapt ce a şi condus de altfel pe cercetători la ipoteza conform căreia cîntecele anonime cuprinse în manuscris au stat la baza *Eddei* lui Snorre, justificînd totodată şi preluarea denumirii ; şi pentru a evita orice confuzie,

---

* E. M. Meletinski, *Эдда и ранние формы эпоса*, Editura „Nauka", Moscova, 1968.

[1] Vezi E. M. Meletinski, *Герой волшебной сказки*, Moscova, 1958 ; idem, *Происхождение героического эпоса*, Moscova, 1963 ; idem, *Структурно-типологическое изучение сказки*, în vol. V. I. Propp, *Морфология сказки*, Moscova, 1969 ; idem, *Мифологический и сказочный эпос меланезийцев*, în vol. *Океанический этнографический сборник*, Moscova, 1957 ; idem, *Фольклор Австралии*, în vol. *Мифы и сказки Австралии*, Moscova, 1965 ; idem, *Место нартских сказаний в истории эпоса*, în vol. *Нартсий эпос*, Orjonikidze, 1957 ş.a.

Edda lui Snorre va purta, după descoperirea manuscrisului, denumirea de *Edda nouă* sau *Edda în proză* [2].

Ocupîndu-se în introducerea lucrării sale de transformările sociale şi evenimentele istorice care au premers creştinării ţărilor scandinave (sec. X—XI), E. M. Meletinski conturează epoca în care apare *Edda* (sec. XII—XIII). Secolele XII—XIII, de-a lungul cărora religia creştină continuă să coexiste destul de paşnic cu credinţele păgîne, au oferit condiţii prielnice pentru păstrarea (în formă orală — după părerea autorului) a tradiţiei populare germanice comune şi scandinave, atît în ceea ce priveşte eposul eroic cît şi cel mitologic, tradiţie care — după cum va demonstra în continuare autorul — a şi stat la izvoarele cîntecelor ,,eddice".

În ceea ce priveşte studierea propriu-zisă a *Eddei*, E. M. Meletinski trece în revistă principalele direcţii urmate de cercetători, precizînd totodată şi corectivele pe care încearcă să le aducă anumitor interpretări, considerate de către autor ca fiind eronate. În deceniul opt al sec. al XIX-lea, de pildă, se poate vorbi de o interpretare ,,romantică" atît a cîntecelor ,,eddice" cît şi a altor monumente literare, cînd se afirmă vechimea lor neobişnuită şi totodată lipsa lor de artificialitate, fiind considerate o adevărată oglindă a ,,spiritului popular". *Edda*, *Cîntecul lui Hildebrand* etc. erau privite nediferenţiat, socotite rodul culturii germanice comune. Cîntecele eroice erau interpretate în spiritul concepţiilor mitologice (,,solare", ,,meteorologice" etc.), iar cele mitologice propriu-zise, puse alături de *Rigveda* şi *Avesta*, erau considerate fragmente ale mitologiei indoeuropene.

Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca o reacţie la interpretarea romantică, începe să se manifeste opoziţia faţă de acele lucrări care susţineau — după cum se exprimă E. M. Meletinski — ,,sincretismul" *Eddei*, adică nediferenţierea elementelor scandinave de cele germanice, a celor vechi de cele noi, a elementelor culte de cele folclorice, a celor originale de cele împrumutate şi, în sfîrşit, nediferenţierea elementelor mitologice de cele eroice. Cu toate acestea, din ce în ce mai mult se merge spre negarea rolului folclorului, ajungîndu-se ca în zilele noastre cîntecele *Eddei*, de pildă, să fie considerate exclusiv opere ale literaturii culte, create în Islanda în sec. IX—XIII după modelul celor aduse de pe continent; iar elementele ,,noi", scandinave, se afirmă că s-ar datora unor modificări ce ţin numai de un anumit rafinament de ordin stilistic şi de adîncirea investigaţiei psihologice. Aşadar, ar fi vorba de o ,,modernizare" a cîntecelor eroice clasice. În privinţa cîntecelor mitologice din *Edda*, ele ar fi rezultatul unor stilizări care au avut drept scop ,,arhaizarea" lor.

Am reprodus din introducere direcţiile principale în cercetarea cîntecelor ,,eddice" tocmai pentru a scoate mai bine în evidenţă aportul adus de E. M. Meletinski.

În monografia pe care o prezentăm cititorilor noştri, E. M. Meletinski consideră că obiectivul principal al unei lucrări contemporane care se ocupă de *Edda* trebuie să constea în reconsiderarea multora din părerile reproduse mai sus (în ciuda faptului că sînt foarte răspîndite şi încetăţenite deja), pentru a se putea demonstra izvoarele folclorice ale cîntecelor ,,eddice", precum şi vechimea lor din punctul de vedere al genului şi al poeticii, avîndu-se permanent în vedere complexitatea raportului dintre tradiţia orală şi cea scrisă, între tradiţia germanică comună şi cea scandinavă.

Ca specialist recunoscut în cercetarea folclorului comparat, precum şi a celor mai vechi forme de manifestare a artei literare, E. M. Meletinski are ca metodă de lucru cercetarea istorico-tipologică, singura — după părerea sa — în stare să aprecieze ipotezele privind geneza, evoluţia şi tipurile morfologice ale cîntecelor ,,eddice". Autorul îşi propune să restabilească dreptul ,,Eddei" de a fi considerată, la izvoarele ei, o creaţie epică populară, dar totodată şi unul dintre cele mai vechi monumente de literatură cultă din Europa; în acelaşi timp se caută identificarea celor mai vechi forme de manifestare ale eposului în cîntecele „eddice". În acest sens, autorul urmărește rezolvarea a trei mari probleme, strîns legate între ele : *Edda* și creația populară orală, raportul dintre eposul eroic și cel mitologic, relația dintre tradiția germanică continentală și cea scandinavă. Cele trei capitole ale monografiei se ocupă anume de aceste probleme, urmărindu-se, printr-o minuțioasă analiză pe text, argumentarea pe multiple planuri a tuturor ipotezelor emise.

---

[2] Monografia lui E. M. Meletinski se ocupă de *Edda veche* (*Edda poetică*), în continuare, însă, noi vom folosi denumirea de *Edda* — aşa cum de altfel s-a şi încetăţenit.

În primul capitol este analizat stilul *Eddei*, evidențiindu-se trăsăturile lui folclorice. E. M. Meletinski demonstrează, cu argumente suficiente după părerea noastră, că izvorul principal al cîntecelor „eddice" îl constituie tradiția populară orală care le-a pus la dispoziție un întreg arsenal poetic. Locurile comune, formulele, epitetele invariabile, repetițiile, paralelismele, diferitele structuri compoziționale etc., toate aceste elemente, atît de frecvente în *Edda*, constituie în același timp și procedee poetice specifice creației orale a celor mai diferite popoare ; mai mult decît atît — autorul identifică multe cîntece „eddice" sau fragmente din ele, care circulă și ca variante folclorice.

Capitolul al doilea este consacrat studierii cîntecelor mitologice din *Edda* în relația lor cu vechiul epos mitologic. Se ajunge la concluzia că, în general, poezia „eddică", mai ales cea de origină locală (scandinavică), este foarte apropiată de formele timpurii ale eposului. Astfel, cîntecele despre zei (numai în mod convențional denumite mitologice) au la bază tradiția eposului mitologic arhaic.

În capitolul al treilea, cîntecele „eddice" eroice sînt, de asemenea, raportate la formele timpurii ale eposului, unde li se identifică izvoarele. Totodată se afirmă că existența paralelă a formei versificate cu cea în proză, precum și împletirea elementelor lirice cu cele epice, constituie nu atît rezultatul destrămării formei clasice a cîntecului eroic germen, cît, mai ales, o trăsătură a vechimii fenomenului studiat.

În ceea ce privește cîntecele de origină germanică, E. M. Meletinski ajunge la concluzia că ele, în țările scandinave, nu au urmat numai calea modernizării ; a avut loc și procesul invers : ele s-au „arhaizat" sub influența vechiului epos care continua să existe oral și ale cărei tradiții erau destul de puternice.

Acestea sînt problemele pe care E. M. Meletinski și le propune să le rezolve ; acestea sînt concluziile principale la care autorul ajunge în urma analizei cîntecelor „eddice". În încheiere sînt reluate unele rezultate ale cercetării întreprinse, subliniindu-se încă o dată originile folclorice ale *Eddei*, vechimea ei, înaltul grad de expresivitate, precum și complexitatea proceselor care au dus la apariția acestui monument al culturii.

Nu vom intra în amănunte ; nu putem, de altfel, decît să numim problemele tratate și să prezentăm principalele concluzii ale cercetării, întrucît întreaga carte este o demonstrație de analiză care nu se poate relata nici măcar succint, ci numai urmări împreună cu cel care o face, deci luînd contact în mod nemijlocit cu cartea, ceea ce și recomandăm specialiștilor.

În încheierea acestei scurte prezentări, ținem să menționăm în mod deosebit bogăția și varietatea materialului folosit de către autor în lucrarea sa ; avem în vedere, în primul rînd, multitudinea de exemple analizate, ele cuprinzînd o arie foarte largă de genuri literare și folclorice, *Edda* fiind plasată într-un context cu coordonate foarte largi : geografice, sociale, istorice, tipologice etc. Prin urmare, fenomenul cercetat ne este prezentat în toată complexitatea lui, începînd cu geneza, continuînd cu modurile lui de existență, urmărindu-i-se evoluția și sfîrșind cu destinele istorice. Aici și-a spus cuvîntul și formația autorului. E. M. Meletinski nu este numai un folclorist care cercetează creația populară în forma ei „clasică" de existență, ci și un investigator al rădăcinilor istorice ale folclorului ; și nu numai ale folclorului, ci și ale creației artistice în general.

Nicolae Roșianu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneza. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom II — (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

*** **Antologia de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 5, p. 349—428, București 1971

I. P. „Informația" — c. 2640

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 16
BUCUREŞTI
Nr. 6

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România : AL. I. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCȘAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUȚIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOȘ

Secretar de redacție :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea de comerț exterior „Libri", Căsuța poștală 134—135, București, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

«*La revue d'etnographie et de folklore*» paraît 6 fois par an.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea de comerț exterior «Libri», Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI :
Str. Nikos Beloiannis,
nr. 25, București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 1971 Nr. 6

SUMAR

STUDII

Pag.

* * * Cuvînt introductiv 431

ION VLĂDUŢIU — Principii şi metode de realizare a Atlasului etnografic al României 433

PAUL SIMIONESCU — Implicaţiile structuraliste ale isogramei etnologice 473

MATERIALE

Din chestionarele-machetă ale Atlasului etnografic al României (Agricultura ; Obiceiuri calendaristice-fragment) 481

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET FOLKLORE

Tome 16 1971 N° 6

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

* * * Avant-propos 431

ION VLĂDUŢIU, Principes et méthodes pour la réalisation de l'Atlas ethnographique de la Roumanie 433

PAUL SIMIONESCU, Implications structuralistes de l'isogramme ethnologique 473

MATÉRIAUX

Quelques données extraites des questionnaires-maquette de l'Atlas ethnographique de la Roumanie (Agriculture ; Coutumes calendaires-fragment) 481

Realizarea Atlasului etnografic al României constituie una din problemele fundamentale de cercetare a Institutului de etnografie şi folclor. Pentru a asigura o largă consultare asupra implicaţiilor pe care le ridică alcătuirea acestei lucrări de sinteză, cu specialişti etnografi şi din domenii apropiate etnografiei „Revista de etnografie şi folclor" a deschis paginile sale, începînd cu numărul 6 din 1969, dezbaterilor în jurul acestei problematici. În perioada ultimilor doi ani colectivul pentru atlas *al Institutului nostru a depus un efort consecvent în munca de elaborare a atlasului, dezbătînd diverse aspecte legate de întocmirea şi experimentarea unor lucrări prevăzute în această etapă pregătitoare.*

Aflîndu-ne la sfîrşitul etapei, publicăm în numărul de faţă al revistei noastre un amplu studiu cu privire la principiile şi metodele de realizare a Atlasului etnografic al României şi un „eseu" metodologic. De asemenea am considerat util ca din chestionarele definitivate şi experimentate în ultimul an de către colectivul pentru atlas — compus din: Ion Vlăduţiu, Romulus Vulcănescu, Radu O. Maier, Paul Simionescu, Ernest Bernea, Monica Budiş, Germina Comanici, Lia Vasilescu, Cornelia Belcin, Maria Ionescu, Ion Drăgoescu, Ion Ghinoiu, Alexandru Popescu, Mira Iurgrau, Mircea Sadoveanu — să publicăm în acest număr un chestionar integral, şi anume pe tema Agricultura, *şi un fragment din chestionarul pe tema* Obiceiuri calendaristice. *Chestionarul pentru agricultură a fost elaborat în forma sa actuală de către Romulus Vulcănescu, Paul Simionescu şi Georgeta Moraru-Popa, chestionarul despre obiceiuri calendaristice de către Germina Comanici.*

Socotim utile unele precizări în legătură cu chestionarele pe care le publicăm. Prefaţa *este alcătuită din lista generală a capitolelor ce vor fi studiate pentru atlas şi o* fişă de informator, *după care urmează seria* hărţilor *cu întrebările corespunzătoare.*

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 6, p. 431–432, Bucureşti, 1971

Fiecare hartă este însoțită de o tipologie preliminară a fenomenelor etnografice respective. Sus în dreapta figurează pe fiecare filă de chestionar numărul pe care-l va avea localitatea în rețeaua generală de anchetat și codul hărții (indicat în paranteză și în lista generală a capitolelor), pentru ca să se poată ști cu certitudine locul de proveniență al materialelor. Sus în stînga sînt indicate categoriile de vîrstă ale informatorilor.

Din lipsă de spațiu grafic, în prezentarea de față nu au fost incluse ilustrațiile la chestionare.

Ne exprimăm convingerea că ideile și soluțiile propuse vor suscita interes din partea specialiștilor domeniului respectiv și, în continuare, revista va publica opinii asupra problemelor abordate, cu nădejdea că ele vor contribui la realizarea acestei importante lucrări a etnografiei românești contemporane.

REDACȚIA

PRINCIPII ŞI METODE DE REALIZARE A ATLASULUI ETNOGRAFIC AL ROMÂNIEI

ION VLĂDUŢIU

Ideea alcătuirii atlaselor etnografice, a cartografierii răspîndirii elementelor de cultură populară, enunţată cu multe decenii în urmă, a cîştigat — odată cu acumularea de experienţă în cercetarea etnografică concretă şi cu prefacerile ce au loc în domeniul culturii populare — din ce în ce mai mult teren, ajungînd ca în zilele noastre să constituie una din preocupările majore ale activităţii etnografice din numeroase ţări. Chiar dacă stadiul actual de realizare a atlaselor etnografice este foarte inegal, unele atlase fiind deja înfăptuite, altele în curs de elaborare, iar altele abia în etapa pregătitoare sau chiar în faza de început, ideea alcătuirii acestui valoros instrument de lucru pe tărîmul etnografiei s-a impus.

Prin atlasele etnografice se materializează ideea consemnării ştiinţifice a patrimoniului culturii populare tradiţionale, care altfel, în condiţiile marilor transformări ce se petrec în societatea contemporană şi ale ritmului rapid în care acestea se desfăşoară, ar fi sortit pierderii definitive pentru ştiinţă. Această acţiune are loc într-un moment cînd ea se poate înfăptui încă într-o serie de ţări pe viu, printr-o riguroasă investigaţie concretă de teren.

Este remarcabil că pe plan european dezideratele specialiştilor au devenit o realitate; numeroase ţări europene au sau realizează atlase etnografice. Aşa sînt Suedia, Polonia, Elveţia, R. F. a Germaniei, Austria, U.R.S.S., Portugalia, Olanda, Ungaria, Grecia, Cehoslovacia, Iugoslavia, Finlanda, România etc. Scopurile adoptate pentru alcătuirea atlaselor sînt, după cum se ştie, variate. Alături de *atlase etnice*, alcătuite în numeroase ţări şi care se limitau la prezentarea răspîndirii teritoriale a colectivităţilor etnice, s-au elaborat *atlase lingvistico-etnografice* (în Franţa, Spania, Italia, Elveţia), *atlase istorico-etnografice* (Atlasul istorico-etnografic al poporului rus, Atlasul istorico-etnografic al popoarelor Siberiei, Atlasul istorico-etnografic al Caucazului, cel al Asiei Centrale şi Kazahstanului, cel al Ucrainei, cel al Bielorusiei etc.), *atlase etnografice* propriu-zise (în

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 6, p. 433–472, Bucureşti, 1971

Austria, Suedia, Portugalia etc.)[1]. Lăsînd la o parte pe cele etnice, este de menţionat că, în timp ce în *atlasele lingvistico-etnografice* tematica etnografică completează sfera problematicii disciplinei de bază care a inclus-o, *atlasele istorico-etnografice şi cele etnografice* (iar din această categorie considerăm că fac parte şi atlasele comparative ale culturii popoarelor din anumite regiuni mai întinse ale globului, cum este, de pildă, Atlasul etnografic al Europei) sînt consacrate prin excelenţă *tematicii etnografice*. Amintim că există în prezent şi preocuparea de a întocmi atlase ale lumii, care au însă un profil aparte.

Se poate prin urmare afirma că alcătuirea de atlase etnografice constituie, în ultima vreme, o preocupare specială în mai multe ţări. În acelaşi timp însă ea a devenit şi o preocupare pe plan european. Ideea enunţată de savantul suedez S. Erikson, înainte de cel de al doilea război mondial, de a se alcătui un Atlas etnografic al Europei — pentru care a creat şi comisia Atlasului etnografic european — a căpătat viaţă, activitatea în acest sens intensificîndu-se cu deosebire în ultimul deceniu.

Conferinţele internaţionale consacrate Atlasului etnografic al Europei care au avut loc în ultimii ani la Zagreb (1966), Bonn (1968) şi Helsinki (1970)[2] au demonstrat, pe de o parte, intensificarea activităţii de realizare a atlaselor etnografice în fiecare ţară, iar pe de altă parte, posibilităţile reale existente, alături de dorinţa tuturor participanţilor, de a se alcătui Atlasul etnografic al Europei. Dezbaterile au relevat idei noi, au prilejuit cunoaşterea unor modalităţi mai perfecţionate în elaborarea atlaselor etnografice.

Am înfăţişat acest context general pentru a pune în evidenţă condiţiile deosebit de favorabile în care se elaborează Atlasul etnografic al

---

[1] Menţionăm cîteva din aceste atlase, în ordinea cronologică a apariţiei lor: K. Moszynski, *Atlas Kultury Ludowej w Polsce*, Cracovia, 1934—1936 (ulterior au apărut hărţi ale noului atlas etnografic polonez: *Polski Atlas Etnograficzny*, — Zeszyt próbny —, redaktor Jozef Gajek, Wroclaw, 1958; *Polski Atlas Etnograficzny*, redaktor Jozef Gajek, I—II, Varşovia, 1964—1965); H. Harmjanz und E. Rohr, *Atlas der deutschen Volkskunde*, I, Leipzig, 1937 (seria nouă este continuată sub conducerea profesorului Matthias Zender; vezi Matthias Zender, Gerda Grober-Glück şi Günter Wiegelmann, *Atlas der Deutschen Volkskunde*, 1—4, Marburg, 1959—1966); Paul Geiger und Richard Weiss, *Atlas der schweizerischen Volkskunde*, Basel, 1950—1965; P. Gardette, *L'Atlas linguistique et ethnographique du Lyonnais*, 1—3, Lyon, 1950—1956; Jean Segùy, *L'Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne*, 1—4, Paris, 1954—1966; S. Erixon, *Atlas över svensk folkkultur, I: Materiell och social kultur*, Uddevalla, 1957; E. Burgstaller, A. Helbok, *Österreichischer Volkskundeatlas*, Linz, 1959; 2. Lieferung, sub îndrumarea lui Richard Wolfram şi Egon Lendl, Viena, 1965; 3. Lieferung, sub îndrumarea lui Richard Wolfram, Egon Lendl şi Ingrid Kretschmer, Viena, 1968; P. J. Meertens en M. de Meyer, *Volkskunde atlas voor Neederland en Vlaams-België*, I, Antwerpen — Amsterdam, 1959; *Istoriko-etnograficeski atlas Sibiri*, pod redakţii M.G. Levina i L.P. Potapova, Moscova-Leningrad, 1961; Jorge Dias e F. Galhano, *Atlas etnologico de Portugal Continental*, Lisabona, [f.a.]; *Russkie. Istoriko-etnograficeski atlas*, redaktorî V. A. Aleksandrov, V. I. Kozlov, P. I. Kuşner, M. G. Rabinovici, Moscova, 1967.

[2] Vezi *Internationale Arbeitskonferenz über die ethnologische kartographie*, Zagreb, 1966; *Zweite Arbeitskonferenz der Organisations für den Volkskundeatlas und seiner Nachbarländer*, 12—15 März 1968 in Bonn, *Bericht herausgegeben im Auftrag der Ständigen Internationalen Atlaskomission*, zusammengestellt von Dr. J. Fellenberg gen. Reinhold, Bonn, 1970; Ion Vlăduţiu, *Conferinţa internaţională pentru Atlasul etnografic al Europei* (*Helsinki, mai 1970*), în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 5.

României. De altfel acesta beneficiază şi de o vastă şi valoroasă experienţă obţinută în ţara noastră în alcătuirea atlaselor lingvistice [3].

Ideea de a se întocmi un atlas etnografic în ţara noastră a fost enunţată şi susţinută de renumiţi oameni de ştiinţă români, etnografi şi folclorişti, ca Ovid Densusianu, Tache Papahagi, Romulus Vuia. În ultimul deceniu problema a devenit o preocupare constantă a etnografilor români, dezbătîndu-se diverse aspecte ale realizării Atlasului etnografic al României atît în cadrul instituţiilor de specialitate, cît şi într-un forum naţional, şi anume la conferinţa din 1965 consacrată anume acestei teme, conferinţă la care au participat etnografi din toate centrele din ţară, precum şi specialişti din discipline apropiate etnografiei [4]. Atlasul etnografic al României a devenit obiectul unor intense şi constante preocupări după includerea sa în planul de cercetare ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, ca problemă de însemnătate naţională.

Ulterior s-a subliniat în nenumărate rînduri, cu deplin temei, însemnătatea pe care o va avea Atlasul etnografic al României şi s-au expus, cu deosebire în ,,Revista de etnografie şi folclor'', puncte de vedere asupra diverselor aspecte legate de realizarea atlasului etnografic [5].

Însăşi includerea alcătuirii unui Atlas etnografic al României între preocupările de bază ale etnografiei româneşti, în această etapă, este consecinţa unei aprecieri reale, obiective, a stadiului la care a ajuns pînă în prezent cercetarea etnografică românească, precum şi a cerinţelor pe care le impune cercetarea modernă în acest domeniu. Acţiunea ca atare, de mare răspundere ştiinţifică şi patriotică, pe care şi-o asumă etnografi, anume aceea de a culege sistematic, pe baza unei concepţii unitare, materialist-dialectice, cu o metodologie unitară, de pe întreg cuprinsul ţării, mărturiile de cultură materială şi spirituală şi de a le valorifica ştiinţific, se înglobează în mod organic în vasta activitate îndrumată şi sprijinită în mod consecvent de partidul şi statul nostru, de a aduna, studia, conserva şi valorifica bogatul patrimoniu al culturii noastre populare.

---

[3] *Atlasul lingvistic român*, sub conducerea lui Sextil Puşcariu, 1—5, Cluj—Sibiu—Leipzig, 1938—1943; Sextil Puşcariu, Sever Pop şi Emil Petrovici, *Micul atlas lingvistic român*, 1—2, Sibiu—Leipzig, 1940—1942; *Micul atlas lingvistic român*, serie nouă, sub conducerea lui Emil Petrovici, 1—3, Bucureşti, 1956—1967; *Noul atlas lingvistic român pe regiuni. Oltenia*, I—II, sub conducerea lui Boris Cazacu, de dr. Teofil Teaha, Ion Ionică şi dr. Valeriu Rusu, Bucureşti, 1967—1970.

[4] Conferinţa naţională consacrată special problemelor realizării Atlasului etnografic al României a fost organizată de Academia Republicii Socialiste România, la 5 octombrie 1965. La această conferinţă au fost prezentate cîteva referate pe marginea cărora s-au purtat ample discuţii. Cu referate sau la discuţii au participat activ Ernest Bernea, Valeriu Butură, Ion Chelcea, Ion C. Chiţimia, Gheorghe Dinuţă, Jozef Farago, Gheorghe Focşa, Leontin Ghergaru, Cornel Irimie, Nicolae Lupu, Nicolae Mironescu, Lucia Mureşanu, Paul Petrescu, Mihai Pop, Dumitru Şandru, Ion Vlăduţiu, Romulus Vulcănescu ş.a.

[5] ,,Revista de etnografie şi folclor'' a publicat un număr special consacrat acestei probleme; vezi în nr. 6 din 1969: Ion Goliat, *Atlasul etnografic al României*; Cornel Irimie, *Aspecte ale zonării în Atlasul etnografic al României*; Cornelia Belcin şi Alexandru Popescu, *Aplicaţiile eşantionării în realizarea Atlasului etnografic al României*; Paul Simionescu, *Cartografierea — sistem de reprezentare a fenomenelor corelate — în unele discipline sociale*; Ion Ghinoiu, *Criterii de selectare a localităţilor de anchetat pentru A.E.R.*; Paul Petrescu, *Despre înregistrarea construcţiilor în atlasele etnografice*; Ioana-Maria Milcu, *Despre structura tematică a atlaselor etnografice naţionale şi internaţionale.* Pe această tematică s-au mai publicat de asemenea studiile: R. Vulcănescu, *Conceptele de reprezentare cartografică în etnografie: scheme, tipuri şi modele*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 15, 1970, nr. 3; Paul Simionescu, *Isograma etnologică — un nou concept de determinare cartografică*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 15, 1970, nr. 4; I. Ghinoiu, *Probleme ale fixării reţelei-anchetă pentru A.E.R.*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 16, 1971, nr. 3; Radu Octavian Maier, *Unele probleme ale cartografierii în A.E.R.*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom., 16, 1971, nr. 4.

Este în afara oricărei îndoieli că trebuie să depăşim multe dificultăţi pentru a putea realiza o lucrare de amploarea şi însemnătatea pe care o are Atlasul etnografic al României, dar înfăptuirea lui este mai întîi de toate o cerinţă a cercetării ştiinţifice moderne, în sensul că fără a dispune de un material etnografic cules sistematic, pe baza unei metodologii unitare, nu se poate efectua o examinare multilaterală a modului de trai şi fenomenelor de cultură populară, o analiză a interdependenţei acestor fenomene, un studiu aprofundat asupra genezei şi evoluţiei lor, asupra legităţilor de dezvoltare ale culturii populare.

Este de asemenea o cerinţă ştiinţifică de a dispune de materiale etnografice ştiinţific comparabile pentru a putea analiza diverse probleme la nivelul cuceririlor moderne ale domeniului. Este cunoscut apoi faptul că pe tărîm etnografic cercetarea a fost inegală în ţara noastră — atît sub raport tematic, cît şi zonal — şi, cu toate realizările substanţiale dobîndite în ultimele două decenii, mai ales, mai sînt încă necesare cercetări care să umple golurile existente. Atlasul etnografic al României va contribui într-o mare măsură la cunoaşterea, în mod unitar, a mărturiilor de trai şi cultură populară de pe întreg cuprinsul ţării şi va constitui un instrument de lucru de valoare excepţională pentru cercetările moderne ce se vor întreprinde la noi în acest domeniu.

Atlasul etnografic al României, prin materialele ce le va conţine, precum şi prin comentariile ample ce vor însoţi hărţile, va constitui un fundament ştiinţific solid pentru realizarea de sinteze etnografice, contribuind cu unele rezultate şi la lămurirea unor probleme majore ale istoriei poporului român, ale istoriei culturii populare, la definirea unor note caracteristice de viaţă tradiţională a poporului nostru.

Vom fi puşi fără îndoială şi în situaţia de a reexamina unele puncte de vedere, unele formulări teoretice care s-au sprijinit pe un material cu mult mai puţin vast decît acela pe care-l oferă culegerea din cadrul anchetei generale pentru atlas. Deşi, în stabilirea categoriilor de fapte ce vor fi studiate pe teren, s-a folosit întreaga experienţă a etnografilor români, deşi se ţine seama de tipologiile stabilite ale fenomenelor de cultură populară, ne vom afla în situaţia de a aduce unele corective tipologiilor de fenomene etnografice elaborate pînă acum, ariei lor de răspîndire, frecvenţei lor. Vor fi aduse precizări şi cu privire la anumite cauze care au generat unele realităţi etnografice sau care le-au determinat transformările. Toate aceste rezultate etnografice coroborate cu date istorice, arheologice, lingvistice, geografice, antropologice, vor ajuta să se cunoască mai profund unele probleme privind geneza culturii noastre populare, evoluţia ei, caracteristicile ei, specificul naţional al culturii noastre populare. Acest atlas va constitui în acelaşi timp şi un temei pentru studii comparativistorice, privind raporturile dintre cultura tradiţională a poporului român şi a popoarelor vecine sau din alte ţări, situate din punct de vedere geografic la o distanţă mai mare.

Caracterul de instrument de lucru îi conturează atlasului etnografic şi limitele. Este limpede că atlasul etnografic nu va putea da răspunsuri la toate problemele referitoare la caracterele şi dezvoltarea culturii şi civilizaţiei tradiţionale, că pentru elucidarea multor probleme va trebui să se recurgă şi la datele altor discipline apropiate sau înrudite cu etnografia. Fără a suplini sinteza etnografiei româneşti, Altasul etnografic al României va fi în realitate fundamentul cel mai preţios pentru realizarea unei lucrări de sinteză cum este Tratatul de etnografie românească.

Din cele expuse rezultă, credem, cu prisosinţă că realizarea Atlasului etnografic al României *trebuie* să constituie una din preocupările majore ale etnografiei româneşti în etapa actuală. Fireşte însă că nu singura. Ea nu exclude cercetarea unor aspecte ale procesului contemporan al culturii populare, a unor probleme de profundă acuitate în această etapă, care de fapt şi ocupă un loc important în preocupările cercetării etnografice româneşti contemporane.

Astăzi, după îndelungate eforturi de documentare asupra problemelor de acest gen, efectuate de colectivul pentru atlas al institutului nostru, cu o largă colaborare a specialiştilor din întreaga ţară, după numeroase şi rodnice dezbateri, ne aflăm la sfîrşitul etapei pregătitoare, cînd trebuie multilateral examinate şi definitivate concepţia şi perspectivele de alcătuire ale Atlasului etnografic al României, realizînd pe plan teoretic şi metodologic corelarea tuturor factorilor de care depinde obţinerea rezultatelor aşteptate.

Atlasul poate fi realizat, după opinia noastră, la nivelul ştiinţific cerut, în cazul cînd în această etapă pregătitoare se va da dovadă de mult *realism* pe baza unei temeinice cunoaşteri a stadiului de cercetare a fiecărei teme, a tematicii ce urmează a fi abordată, a situaţiei actuale a izvoarelor etnografice, a forţelor ştiinţifice care pot şi trebuie să fie antrenate în alcătuirea atlasului, a experienţei acumulate în realizarea atlaselor etnografice în alte ţări. Dispunînd de aceste date, în lumina principiilor directoare în alcătuirea Atlasului etnografic al României, se vor putea definitiva chestionarele pentru ancheta generală, se va elabora *metodologia culegerii materialelor, a prelucrării lor ştiinţifice şi a valorificării lor* nu numai ca sursă documentară, ci şi prin tipărire.

Numai pe baza unei analize *realiste* a tuturor factorilor ce concură la realizarea atlasului nostru etnografic vom putea obţine rezultatele dorite. În acest context mi se pare important de subliniat că trebuie să acordăm o atenţie cu totul deosebită *corelării* tuturor acestor factori. Aceştia se intercondiţionează reciproc şi cer soluţii de rezolvare în funcţie de principiile directoare ale atlasului, de structura sa tematică, de stadiul izvoarelor. Adoptarea uneia dintre soluţiile posibile atrage de fiecare dată după sine implicaţii care se cer rezolvate într-un anumit mod, într-o perioadă dată de timp, de către personal ştiinţific calificat. Ţinînd seama de aceste considerente vom expune în cele ce urmează punctul nostru de vedere cu privire la principiile şi metodele de realizare ale Atlasului etnografic al României.

★

Apreciind contextul general, cît şi cel particular, în care se elaborează Atlasul etnografic al României, se poate afirma că el beneficiază de condiţii care înlesnesc în mod evident obţinerea unui înalt nivel ştiinţific. Avem în vedere cel puţin trei asemenea stări de fapt. În primul rînd, ***bogăţia materialului concret de teren*** care poate fi încă în bună măsură studiat pe viu, fără a se recurge prea mult la reconstituiri, deşi nici acestea nu prezintă întotdeauna mari dificultăţi, deoarece se pot încă depista informatori mai în vîrstă care cunosc temeinic fenomenele culturii populare tradiţionale ce se află în centrul preocupărilor atlasului.

În al doilea rînd, *muzeele şi arhivele institutelor de specialitate deţin însemnate mărturii de cultură populară tradiţională*, materială şi spirituală, ce pot fi utilizate cu mult folos pe parcursul elaborării atlasului etnografic, cu deosebire în studiile ce se întreprind în contextul acestuia.

În al treilea rînd, *experienţa dobîndită de atlasele etnografice din alte ţări* înlesneşte mult activitatea de elaborare a acestei lucrări în diversele sale etape sub multiple aspecte, începînd cu principiile şi structura tematică, pînă la modalităţile diverse de valorificare a rezultatelor.

Pentru a avea coordonatele generale în cadrul cărora examinăm toate laturile legate de realizarea Atlasului etnografic al României formulăm mai întîi principiile directoare care, după opinia noastră, trebuie să stea la temelia acestei lucrări.

1. Ne pronunţăm pentru un *Atlas etnografic al României*. Subliniem faptul că optînd pentru alcătuirea unui *atlas etnografic* nu excludem, ci dimpotrivă considerăm metodologic necesar să se aplice în cercetarea pentru atlas principiul istorismului, aducîndu-se contribuţia domeniului nostru la lămurirea genezei fenomenelor etnografice studiate, precum şi la cunoaşterea evoluţiei acestora pînă la formele existente în realitatea social-culturală românească la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului al XX-lea. Aplicarea principiului menţionat impune de asemenea ca în studiile ce însoţesc hărţile etnografice din atlas să se examineze evoluţia în secolul nostru, cu deosebire în ultimul sfert de veac, a elementelor de cultură populară incluse în atlas. Cercetarea ca atare va trebui deci să fixeze în aceeaşi măsură aspectele sincronice şi diacronice ale faptelor şi fenomenelor studiate, deoarece numai în acest fel se va dispune de datele necesare corelării fenomenelor, urmăririi dinamicii lor, realizării de sinteze. Credem că, fără a se însemna pe hărţi aparte dinamica fenomenelor, ea va putea fi expusă pe larg şi interpretată în volumele de comentarii, însoţită fiind şi de ample materiale ilustrative.

Soluţiile adoptate cu privire la reprezentarea colectivităţilor etnice se deosebesc, după cum e bine ştiut, de la un atlas la altul : unele au fost consacrate unui singur popor, altele au inclus populaţia de pe teritoriul ţării respective indiferent de apartenenţa ei etnică. Considerăm că realităţile etnografice din ţara noastră cer să optăm, sub raport ştiinţific, pentru un *atlas etnografic al României.*

2. Atlasul etnografic al României va reflecta, astfel, atît *caracterele proprii ale culturii şi modului de viaţă al poporului român şi ale naţionalităţilor conlocuitoare*, *cît şi influenţele reciproce* ce au avut loc de-a lungul vremii. Aceasta constituie un al doilea principiu ce trebuie să stea la baza întocmirii atlasului nostru.

Aplicarea în cercetările pentru atlas a acestui principiu va prilejui acumularea unui vast şi inedit material etnografic, care să permită o analiză aprofundată a raporturilor culturale rezultate din îndelungata convieţuire şi trecutul comun de luptă şi muncă al poporului român şi naţionalităţilor conlocuitoare.

3. *Problematica Atlasului etnografic al României*, cu alte cuvinte structura tematică a acestuia, trebuie să cuprindă, după opinia noastră, *aspectele principale ale culturii populare tradiţionale*. În dezbaterile vii ce s-au purtat în jurul tematicii s-au relevat două soluţii — una de a realiza o tematică exhaustivă, a doua o tematică selectivă. Credem întru totul argumentată ştiinţific concluzia la care s-a ajuns, şi anume ca *criteriul* de bază al tematicii atlasului să fie *criteriul selectiv şi nu criteriul exhaustiv*. Este deosebit de important să se asigure în Atlasul etnografic al României *o viziune tematică unitară*, să fie incluse acele fenomene de cultură materială sau spirituală care prin semnificaţia şi însemnătatea lor, prin interdependenţa şi întrepătrunderea lor, vor putea da imaginea veridică a specificităţii culturii noastre populare, a trăsăturilor ei caracteristice, proprii, precum şi a caracterelor comune cu cultura altor popoare. În acest fel complexul de lucrări al atlasului va putea contribui cu unele rezultate ale cercetărilor şi la cunoaşterea mai aprofundată a unor probleme majore ale istoriei patriei noastre, cum sînt problema etnogenezei poporului nostru, a continuităţii sale, a unităţii culturii noastre populare ş.a.

4. *Perioada istorică reflectată în atlas* constituie o problemă de principiu, cu profunde implicaţii teoretice şi metodologice. De fapt este vorba de însuşi conţinutul atlasului, adică dacă se va înfăţişa cartografic în principal cultura populară tradiţională sau se vor cartografia şi fenomenele contemporane ale culturii populare. Este totodată vorba şi de *aplicarea principiului diacronic în întocmirea acestei lucrări*, de modalităţile în care acesta se aplică.

Părerile exprimate în această privinţă diferă substanţial. Unele înclină să socotească a fi necesar ca pe hărţi să fie consemnate fenomenele etnografice din perioada de la mijlocul veacului trecut, din perioada de sfîrşit a secolului al XIX-lea şi început a secolului al XX-lea şi din perioada actuală, altele să alegem perioada de sfîrşit a veacului trecut şi de început a secolului nostru.

Potrivit scopului pe care şi-l propune Atlasul etnografic al României, *izvoarelor etnografice* de care dispunem, *stadiului de evoluţie* a culturii noastre populare, *forţelor ştiinţifice* ce pot fi antrenate în această acţiune, ca şi *timpului* necesar pentru investigaţia concretă şi elaborarea lucrării, noi opinăm ca în Atlasul etnografic al României să fie prezentată *prin hărţi* cultura noastră populară din perioada de sfîrşit a secolului al XIX-lea şi primele decenii ale secolului al XX-lea, cînd îndeosebi în cultura din mediul rural se mai păstrau încă forme tradiţionale caracteristice. În legătură cu aceasta distingem două aspecte esenţiale : pe de o parte, necesitatea de a alcătui *hărţi ale răspîndirii fenomenelor etnografice* în perioada istorică menţionată mai sus, pe de altă parte necesitatea de a îngloba în comentarii, în măsura posibilului, situaţia anterioară a fiecărui element de cultură studiat — pe bază fie de date etnografice, fie istorice, cartografice, literare etc. —, şi obligatoriu evoluţia lui ulterioară, de la începutul secolului nostru pînă în zilele noastre. Adoptarea acestui principiu lărgeşte substanţial posibilităţile de aplicare a principiului diacronic în întocmirea atlasului, de cunoaştere mai profundă a procesului de evoluţie a tradiţiei în contextul social-cultural contemporan, de cunoaştere a fenomenelor legate de integrarea elementelor de cultură tradiţională în cultura noastră socialistă.

5. Hărţile din atlas vor înfăţişa *tipurile caracteristice ale fiecărui fenomen de cultură populară, cu variantele sale, raporturile dintre ele.* Prin aplicarea acestui principiu se vor consemna trăsăturile caracteristice ale culturii noastre populare tradiţionale, se vor stabili — cu mult mai multă exactitate decît s-a putut face aceasta pe baza cercetărilor de pînă acum — — zonele şi subzonele etnografice pe teritoriul ţării noastre, se vor contura caracterele proprii ale culturii populare româneşti, se vor defini sisteme de relaţii, structuri etc., precum şi conexiunea cauzală a fenomenelor. Este, credem, evident că stabilirea definitivă a tipurilor şi variantelor fenomenelor de cultură populară tradiţională se va considera încheiată numai după ce tot materialul etnografic cules de pe teren va fi clasificat, sistematizat şi analizat în mod detaliat. Atlasul va răspunde astfel cerinţei teoretico-metodologice de a înfăţişa varietatea şi unitatea culturii populare româneşti.

Atlasul etnografic al României va evidenţia, prin toate categoriile de materiale pe care le va cuprinde, complexul factorilor istorici, geografici, sociali, culturali etc. care au determinat unitatea de ansamblu a culturii populare româneşti, precum şi diferenţierile ei zonal-etnografice.

6. *Funcţionalitatea fenomenelor etnografice* studiate va evidenţia legăturile dialectice existente între fenomenele de cultură materială şi spirituală, întrepătrunderea şi influenţele lor reciproce, în condiţii social-economice şi culturale date, mutaţiile funcţionale ce au loc în cultura populară în contextul prefacerilor adînci ale culturii contemporane.

7. *Frecvenţa elementelor etnografice*, în diverse perioade, va materializa principiul caracterizării cantitative a răspîndirii fenomenelor de cultură populară. Frecvenţa elementelor de cultură — general răspîndite, dominante, rare sau izolate — în perioade istorice succesive constituie un însemnat indiciu asupra dinamicii culturii populare, asupra circulaţiei elementelor de cultură populară. Este deosebit de important să înregistrăm riguros acele elemente de cultură care au avut o frecvenţă rară la sfîrşitul secolului trecut sau în primele decenii ale veacului nostru deoarece, pe de o parte, ne putem găsi în situaţia de a descoperi supravieţuiri de străveche tradiţie de însemnătate ştiinţifică remarcabilă care au dăinuit de-a lungul vremii pînă atunci sau chiar pînă într-o perioadă mai apropiată de noi; pe de altă parte, este posibil ca unele elemente de cultură care în acea vreme erau rare astăzi să fi devenit dominante sau chiar generale. Toate acestea caracterizează multiple laturi ale dezvoltării pe plan social-economic şi cultural a colectivităţii studiate. În Atlasul etnografic al României acest principiu trebuie concretizat, după părerea noastră, atît pe hărţi, cît şi în comentarii.

8. O condiţie esenţială pentru realizarea celor de mai sus — principiu de bază în alcătuirea atlasului, după opinia noastră — constă în *a asigura comparabilitatea ştiinţifică a mărturiilor etnografice.* Pentru a fi comparabile, materialele etnografice trebuie să aparţină aceleiaşi perioade istorice, să aibă acelaşi conţinut, să fie culese pe baza aceloraşi criterii din toate localităţile ce alcătuiesc reţeaua de anchetă. Aceasta presupune ca materialul adunat să fie veridic, autentic, datat cu maximum de certitudine posibil, interpretat nepărtinitor, obiectiv. Principiul enunţat impune ca în atlas să fie cartografiate numai elementele de cultură materială şi spirituală rezultate din ancheta generală de teren, prin urmare să

fie folosită *aceeaşi categorie de izvoare*; această chestiune o vom analiza, sub raport teoretic şi metodologic, mai jos, în partea consacrată utilizării izvoarelor pentru atlasul nostru.

9. În climatul de rodnică colaborare între etnografii din ţările europene care lucrează la elaborarea atlaselor pe plan naţional, *Atlasul etnografic al României va contribui cu datele necesare privind cultura noastră populară la alcătuirea Atlasului etnografic al Europei*. Începuturile s-au şi făcut prin aportul ştiinţific al specialiştilor români la întocmirea hărţilor cu privire la tipurile de plug şi focurile de peste an prezentate la conferinţele de la Bonn şi Helsinki. În acelaşi timp, în tematica Atlasului etnografic al României au fost incluse toate temele Atlasului etnografic european, iar în cazurile în care există o tematică detaliată a unei probleme sau alta aceasta a fost inclusă în chestionarele cu care se va înfăptui ancheta noastră generală.

Plecînd de la aceste principii ce vor sta la temelia elaborării Atlasului etnografic al României, vom examina, în continuare, structura tematică a atlasului, izvoarele, criteriile de întocmire a chestionarelor, principiile de selecţionare a reţelei localităţilor de anchetat, metodologia realizării atlasului, alcătuirea arhivei acestuia, colaborarea ştiinţifică interinstituţională necesară realizării unei asemenea importante lucrări.

*

Structura tematică a Atlasului etnografic al României este orientată şi axată pe problemele specifice ale culturii populare din ţara noastră. Ea răspunde necesităţilor izvorîte din realităţile etnografice româneşti, cerinţelor majore ale acestui domeniu, cerinţelor pe care le ridică în faţa etnografiei elucidarea unor probleme fundamentale ale istoriei culturii în patria noastră.

Alegerea temelor şi a fenomenelor care vor fi incluse în atlas [6] constituie un moment de cea mai mare răspundere ştiinţifică. Este o cerinţă de bază ca selectarea fiecărui aspect să fie fundamentată, să nu se aleagă fenomene minore în dauna celor prin al căror studiu se pot obţine rezultate de mare însemnătate cultural-istorică. Este de asemenea o cerinţă de a nu se uita acele elemente care pot contribui la clarificarea raporturilor existente pe planul vieţii materiale sau spirituale, în interiorul unui grup de fenomene sau între acestea. Am insistat asupra acestei laturi a problemei deoarece trebuie bine chibzuit — şi aduse corectivele necesare de ori de cîte ori se va considera că este nevoie pe parcursul lucrării — unde anume, în ce probleme se pot lăsa ,,pete albe''. Acest lucru trebuie făcut fiind *conştienţi de faptul că generaţiile viitoare de etnografi nu vor mai putea umple aceste goluri cu privire la cultura noastră populară tradiţională*. Aşa că a decide la ce anume ne oprim, căror probleme le acordăm prioritate, incluzîndu-le în sfera obligatorie a cercetării etnografice contemporane în cadrul acestei lucrări, este un act de profundă răspundere ştiinţifică.

---

[6] În legătură cu structura tematică a atlaselor s-a realizat un studiu comparativ asupra tematicii atlaselor etnografice din diverse ţări şi a celei propuse pentru Atlasul etnografic al României la data elaborării studiului respectiv, făcîndu-se şi unele sugestii, unele azi depăşite, cu privire la fazele de lucru necesare pentru realizarea atlasului nostru. Vezi Ioana-Maria Milcu, *Despre structura tematică a atlaselor etnogafice naţionale şi internaţionale*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 14, 1969, nr. 6, p. 503 — 516.

Discuţii ample s-au purtat pe marginea structurii tematice a atlasului, în cadrul Comisiei pentru Atlasul etnografic al României în anii 1968—1969, iar din 1970 cu deosebire în cadrul colectivului pentru atlas al Institutului de etnografie şi folclor [7]. Acestea au scos în relief ideea necesităţii de a se cuprinde o sferă largă de teme, şi anume acelea al căror studiu are o semnificaţie istorico-culturală mai adîncă. S-a ajuns la elaborarea unei structuri tematice echilibrate, care înglobează cele mai reprezentative şi semnificative aspecte ale culturii noastre populare, materiale şi spirituale. În alegerea temelor s-a avut în vedere să fie incluse şi acele aspecte care în trecutul nostru istoric mai îndepărtat au avut o semnificaţie mai mare, chiar dacă în secolul nostru ele au ajuns în forme mai puţin închegate în raport cu alte elemente de cultură materială sau spirituală. Sfera tematică poate însă suferi modificări şi pe parcursul realizării atlasului, ţinînd seama de faptul că investigaţia concretă ce se va întreprinde poate scoate la lumină fenomene etnografice de o excepţională valoare.

Structura tematică a Atlasului etnografic al României a fost stabilită, la acest stadiu de preparative generale, la următoarele capitole principale: a) grup de hărţi introductive; b) aşezările omeneşti; c) gospodăria tradiţională; d) locuinţa; e) agricultura; f) creşterea animalelor; g) viticultura; h) meşteşugurile; i) cultivarea şi prelucrarea plantelor textile; j) creşterea viermilor de mătase; l) creşterea albinelor; k) vînătoarea; m) pescuitul ; n) alimentaţia; o) instalaţii tehnice populare; p) mijloace tradiţionale de transport; r) obiceiuri legate de ciclul vieţii; s) obiceiuri legate de ocupaţii; ş) obiceiuri calendaristice; t) alte obiceiuri.

După cum lesne se poate observa, o preponderenţă evidentă s-a acordat problemelor privind economia şi ocupaţiile populaţiei, meşteşugurile, alimentaţia, mijloacele de transport, obiceiuri legate de muncă, obiceiuri familiale şi calendaristice, adică tocmai acelor aspecte prin a căror studiere se pot defini trăsăturile caracteristice ale culturii populare, trăsăturile comune ori distincte în raport cu cultura altor naţionalităţi sau a altor popoare vecine. Nu credem că în privinţa tematicii alese ar trebui să urmăm pilda unuia sau a altuia dintre atlasele elaborate pînă acum. În cazul cînd am face aceasta am fi în situaţia de a renunţa la o serie de aspecte majore din cultura noastră populară sau de a include laturi ce nu prezintă o importanţă prea mare. Noi trebuie să acordăm atenţie acelor teme care au semnificaţie şi însemnătate deosebită, să adaptăm conţinutul tematic al atlasului la nevoile ştiinţifice ale domeniului etnografiei româneşti.

Considerăm necesar să subliniem că, deşi în final va fi alcătuit dintr-un anume număr de hărţi ce vor ilustra temele asupra cărora ne-am oprit în această etapă, atlasul rămîne în realitate o lucrare permanent deschisă, care prin bogăţia şi varietatea materialului adunat va pune la îndemîna cercetătorilor materiale pentru studierea unui mare şi variat număr de probleme, studiu în contextul căruia se va putea aplica şi cartografierea etnografică. Sînt capitole pe care colectivul pentru atlas, din cadrul Institutului de etnografie şi folclor, nu şi le-a propus să le realizeze în această etapă. Aceasta nu înseamnă că ele nu ar putea fi abordate şi realizate de alte institute cu profil apropiat — sau în deplină colaborare —, după aceleaşi criterii unitare pe baza cărora se alcătuieşte întregul atlas. Ne gîndim, de pildă, la teme ca cele privind costumul popular, care ar putea fi realizate de către Institutul de istorie a artei. De altfel, datele incluse în chestionare oferă posibilitatea de a se alcătui şi numeroase alte hărţi decît cele prevăzute a se întocmi în această etapă.

---

[7] Colectivul pentru atlas al Institutului de etnografie şi folclor este compus din: I. Vlăduţiu, R. Vulcănescu, E. Bernea, R. O. Maier, P. Simionescu, L. Mureşanu, M. Budiş-Dancău, G. Comanici, M. Ionescu, L. Vasilescu, G. Moraru-Popa, Al. Popescu, I. Ghinoiu, I. Drăgoescu, M. Iurgrau, S. Iosipescu, M. Sadoveanu, L. Lang, P. Popovăţ, L. Dumitrescu, O. Văduva.

★

Cum va arăta, sau mai bine zis cum trebuie să arate în forma sa finită, Atlasul etnografic al României, care-i sînt părţile constitutive — — iată o chestiune care a dat şi dă în continuare prilej de meditaţii şi controverse. Experienţa altor atlase ne pune la îndemînă variate soluţii cu privire la conţinutul tematic al atlaselor, la criteriile, mijloacele şi tehnicile de cartografiere a elementelor de cultură, la modalităţile de punere în valoare a rezultatelor acestor cercetări prin forme inedite de expresie cartografică, prin îmbinarea cartografierii cu ilustraţie şi texte explicative pe hărţi, prin alcătuirea de volume aparte de comentarii şi ilustraţie. Scopul mărturisit al tuturor acestor căutări este de a facilita şi simplifica citirea hărţilor, precum şi utilizarea lor de către specialişti.

Principalele părţi constitutive ale Atlasului etnografic al României trebuie să fie, după opinia noastră, următoarele : a) un *text introductiv* în care să se expună scopul, principiile generale şi metodologia de realizare a acestui atlas ; acesta ar urma să prefaţeze primul volum de hărţi ; b) un grup de *hărţi generale* (care să cuprindă condiţiile naturale ale ţării, condiţiile economico-geografice, harta politico-administrativă, harta satelor libere şi aservite în secolul al XIX-lea, harta lingvistică, harta tipurilor antropologice, harta localităţilor anchetate) ; c) *hărţi etnografice* pe fiecare temă, grupate în fascicule pe baza clasificării etnografice ; d) *volume de comentarii* care să însoţească fasciculul sau volumul de hărţi respective ; e) *o riguroasă ilustraţie* inclusă fie nemijlocit pe hărţile etnografice, fie în volume de comentarii, fie în fascicule ilustrative aparte.

Gruparea hărţilor etnografice poate fi făcută pe *fascicule* care să înmănuncheze hărţile consacrate unei teme ; la rîndul lor anumite categorii de fascicule pot fi grupate în *volume* după apartenenţa lor la o problematică complexă comună. Pot fi incluse în cîte un volum, spre pildă, fasciculele privind aşezările, gospodăria sau locuinţa, sau cele cuprinzînd ocupaţiile principale sau ocupaţiile secundare, sau cele privind meşteşugurile ori obiceiurile. Alte teme, cum sînt de exemplu alimentaţia, mijloacele tradiţionale de transport ori instalaţiile tehnice populare, vor trebui să aibă forma unor fascicule aparte, însoţite fiecare de cîte un volum de comentarii şi de ilustraţia necesară. În toate acestea trebuie păstrată, în măsura în care considerentele ştiinţifice o cer, pe lîngă succesiunea temelor şi o concordanţă între conţinutul tematic general al atlasului, tematica hărţilor incluse în chestionare, fasciculul de hărţi, volumul de comentarii şi ilustraţie. Credem că nu este nevoie să accentuăm împrejurarea că, dacă materialele o îngăduie, acordarea unui spaţiu mai mare în volumele de comentarii şi în ilustraţie acelor teme care sînt mai puţin sau aproape deloc cunoscute în literatura românească de specialitate va fi un cîştig însemnat pentru domeniul nostru.

Asupra părţii introductive, a textului ca şi a hărţilor generale nu credem că trebuie să insistăm prea mult. Am opina doar ca şi noi să aplicăm metoda ce s-a dovedit rodnică la alte atlase, şi anume de a realiza şi hărţi generale introductive, pe calc, care să fie incluse în fiecare fascicul şi care suprapuse pe alte hărţi etnografice să uşureze examinarea în profunzime a oricărei hărţi a atlasului.

Hărţile etnografice constituie una din componentele centrale ale atlasului nostru. Ele vor fi realizate, după cum este bine cunoscut, fie ca hărţi analitice, fie ca hărţi sintetice sau de generalizare. Este, credem, încă prea devreme ca să discutăm în amănunt de cîte hărţi sintetice vom avea nevoie. Pe parcursul lucrării vor mai ieşi la iveală necesităţi care se vor adăuga la cele la care ne gîndim acum. O problemă a cărei rezolvare nu suferă amînare este cea a *hărţii de bază*. Este foarte important de definit care-i vor fi elementele constitutive. În această privinţă o variată gamă de posibilităţi ne este oferită de hărţile de bază ale altaselor etnografice editate pînă în prezent. Credem că e necesar ca anumite elemente să nu lipsească, şi anume: reţeaua hidrografică, principalele oraşe, localităţile unde s-au întreprins anchetele (poate că pe hărţile însemnate cu semne ce simbolizează tipuri sau variante de fenomene să se consemneze localitatea doar cu cîte o cifră), iar cu un fond de culoare foarte fin principalele forme de relief — munte, deal, cîmpie, luncă, baltă, deltă. Realizarea grafică a tuturor acestor elemente să fie subordonată unui singur scop, şi anume unei cît mai judicioase şi facile citiri a hărţilor, pentru a înlesni în acest fel aprofundarea ştiinţifică a temelor incluse în atlas. Nu credem că menţionarea graniţelor actuale ale judeţelor ar facilita cu ceva citirea hărţii de bază; dimpotrivă, mi se pare că aceasta ar încărca inutil harta. În această privinţă este de asemenea bine ştiut că limitele actuale ale judeţelor administrative nu coincid cu limitele zonelor etnografice.

Ce avantaje aduce adoptarea unei asemenea soluţii cu privire la harta de bază? În primul rînd posibilitatea ca cercetătorul să dispună de toate datele necesare unei analize temeinice a relaţiilor dintre fenomene generate sau influenţate de diverşi factori. În al doilea rînd se evită adoptarea unei hărţi de bază cu careuri care nu spune nimic cititorului. O consultare de fond, pe această problemă, cu institutul cartografic de specialitate se impune, credem, chiar în această etapă.

Hărţile etnografice propriu-zise, din Atlasul etnografic al României, trebuie să cuprindă, după părerea noastră, următoarele elemente:

a) *răspîndirea* tipurilor, variantelor etc. ale fiecăruia dintre elementele cartografiate (fie prin semne, fie prin pată de culoare, acolo unde e cazul, fie prin haşuri);

b) un scurt *text explicativ* care să înfăţişeze caracteristicile de bază ale elementelor cartografiate pe harta respectivă. Îmbinarea, într-o serie de cazuri, a acestui text cu scheme privind tehnica diverselor elemente cartografiate va facilita înţelegerea hărţii. Pentru a include Atlasul etnografic al României în circuitul ştiinţific internaţional, textele explicative vor fi publicate integral în limbile română şi franceză;

c) *imaginea tipurilor de fenomene* incluse pe harta respectivă, acolo unde este cazul, prin desen sau fotografie; s-ar putea aplica şi ideea de a expune într-o parte a hărţii ilustraţia completă tipologică a fenomenului cartografiat. Ar fi extrem de important ca pentru o seamă de aspecte etnografice ilustraţia să fie redată în culori;

d) *legenda hărţii*;
e) *titlul hărţii*.

Ultimele două considerăm că trebuie publicate integral în limbile română şi franceză.

Partea ilustrativă a Atlasului etnografic al României o vedem realizată prin fotografii, desene, schiţe. Pentru arhiva ce se va forma cu acest prilej vedem necesară de asemenea şi folosirea filmului alb-negru şi în culori. În lucrările ce se vor publica, fotografiile şi desenele necesare urmează a fi incluse: a) pe hărţi; b) în comentarii; c) în tăbliţe ilustrative aparte. Pe hărţi pot fi redate imaginile tipurilor şi variantelor elementelor cartografiate. Volumele de comentarii trebuie să fie mai bogat ilustrate, redîndu-se nu numai tipurile şi variantele fenomenelor, ci şi fenomenele mai izolate, precum şi complexele din care fac parte elementele de cultură studiate. În tăbliţe sau albume ilustrative aparte pot fi incluse suite de imagini alcătuite din tipurile de fenomene şi variantele lor, dispuse nu numai tipologic, ci şi zonal-etnografic.

Experienţa atlaselor etnografice publicate pînă în prezent dovedeşte cu prisosinţă necesitatea de a alcătui *volume de comentarii ştiinţifice* care să însoţească hărţile etnografice propriu-zise. Rolul şi scopul acestor comentarii ale Atlasului etnografic al României este, după părerea noastră, multiplu: în primul rînd comentariile trebuie să faciliteze înţelegerea fenomenelor cartografiate; în al doilea rînd să pună în atenţia cercetătorului problemele mai importante care se desprind din analiza cartogramelor, înlesnind astfel cercetările ulterioare ale anumitor probleme şi împlinind şi în acest mod misiunea de instrument ştiinţific de lucru pe care o are atlasul; în al treilea rînd, ele trebuie să dea o primă interpretare, în măsura în care acest lucru este posibil, a fenomenelor etnografice cuprinse în harta sau hărţile respective. Explicaţiile trebuie axate, după opinia noastră, mai întîi de toate pe rezultatele anchetei generale de teren, efectuată pe baza chestionarelor elaborate anume în acest scop.

Există şi părerea conform căreia comentariile să se rezume strict la explicarea fenomenelor cartografiate fără nici o încercare de interpretare. Un asemenea punct de vedere, raportat la situaţia materialelor etnografice publicate, precum şi la menirea pe care trebuie să o aibă atlasul etnografic al ţării noastre, apare fără nici un temei.

Comentariile ştiinţifice vor fi alcătuite sub formă de volume pentru fiecare grup de teme, iar în unele cazuri chiar şi pentru o temă distinctă ce are o mai accentuată semnificaţie etnografică. Această formulă experimentată şi de alte atlase ni se pare întru totul aplicabilă şi la atlasul nostru.

Volumele de comentarii trebuie să cuprindă, după părerea noastră, două laturi fundamentale: una *introductivă* şi o alta *descriptiv-interpretativă*. Partea introductivă are menirea de a explica teoria şi metodologia respectivei lucrări, de a expune informaţiile necesare cu privire la principiile călăuzitoare ale lucrării, la metodologia adoptată în culegerea şi prelucrarea materialelor etnografice. Tot aici vor fi făcute precizările necesare referitoare la datarea elementelor de cultură materială sau spirituală incluse pe hărţile comentate, la gradul de comparabilitate a materialelor, la dificultăţile întîmpinate pe parcursul cercetării, la nivelul de cunoaştere a fenomenelor de către diverse categorii de informatori, la gradul de eroare în răspîndirea elementelor de cultură de care trebuie să ţină seama cititorul. În aceeaşi parte introductivă credem că trebuie făcută o trecere în revistă a preocupărilor de pînă acum în problemele respective, o subliniere a aportului înaintaşilor noştri în cunoaşterea şi interpretarea fenomenelor studiate.

În cea de a doua parte a acestor volume, cea mai însemnată şi cu un spaţiu adecvat, se va face *o primă descriere amplă* a elementelor de cultură materială sau spirituală, *cu specificarea particularităţilor lor zonale*. Insistăm asupra acestei laturi deoarece împlinirea acestui deziderat, *la scara întregii ţări, pentru fiecare element de cultură cercetat*, va umple golurile mari existente încă pînă astăzi în cunoaşterea, sub raportul faptelor, a realităţilor etnografice din ţara noastră atît în perioada de sfîrşit a secolului trecut şi de început a secolului nostru, cît şi în perioada actuală. Credem că nu e necesar să mai subliniem împrejurarea că în literatura românească de specialitate lipsesc îndeajuns de multe volume *publicate*, care să fi pus la îndemîna cercetătorului datele necesare pentru analize mai aprofundate sau pentru sinteze. Considerăm că în aceste volume de comentarii trebuie să se încerce şi o primă interpretare a fenomenelor cartografiate pe hărţile analitice sau de sinteză, folosindu-se şi date lingvistice, geografice, antropologice, istorice, demografice, economice etc., că este locul să se discute tipologia fenomenului respectiv (de pe fiecare hartă) în raport cu ceea ce cunoaştem pînă acum pe baza informaţiei bibliografice şi cu ceea ce rezultă din cercetările speciale pentru atlas. Tot aici trebuie să se acorde însemnătatea cuvenită acelor fenomene etnografice care deşi nu pot fi cartografiate au o deosebită valoare ştiinţifică şi contribuie substanţial la lămurirea unor probleme. O primă *tipologie zonală* completă a fiecărui element sau complex de elemente etnografice se poate realiza abia acum, cînd se vor analiza aceleaşi categorii de fenomene de pe întreg cuprinsul ţării.

Prin concluziile ce se desprind dintr-o primă despuiere şi analiză a mărturiilor de viaţă materială şi spirituală, în volumele de comentarii se vor pune în valoare specificul etnografic local-zonal, originalitatea culturii populare româneşti, se vor descifra aspectele etnografice caracteristice, de străveche tradiţie, care în felurite forme au continuat să dăinuie pînă în zilele noastre.

În afară de text, volumele de comentarii vor conţine şi ilustraţia necesară scoaterii în evidenţă a laturilor caracteristice ale fenomenelor etnografice examinate. Aceasta se va realiza prin fotografii, desene sau planşe.

Volumele de comentarii trebuie să cuprindă, după părerea noastră, şi bibliografia de specialitate, românească şi străină, pentru fiecare capitol în parte. Ar fi credem cazul să medităm dacă nu ar fi bine să anexăm la fiecare capitol o bibliografie amplă, rezolvînd în acest fel şi problema informării bibliografice asupra principalelor teme de etnografie românească.

Date fiind solicitarea şi circulaţia ştiinţifică pe care credem că le vor avea volumele de comentarii împreună cu hărţile ce vor constitui

Atlasul etnografic al României, volumele de comentarii urmează a fi publicate în limbile română și franceză, însoțite de largi rezumate în limbile engleză, germană, rusă și spaniolă. În acest fel se va respecta principiul unității de limbă între hărțile etnografice ale atlasului, volumele de comentarii și legenda ilustrațiilor și totodată se va crea posibilitatea ca rezultatele muncii noastre să fie larg cunoscute.

S-ar putea discuta de pe acum și *formatul* pe care ar trebui să-l aibă volumele de comentarii ale atlasului nostru, deși asupra acestei chestiuni se pot lua hotărîri și ulterior. În orice caz modelele nu lipsesc în această privință. Se poate adopta formatul mare, egal cu al atlasului, un format intermediar între mărimea hărților din atlas și mărimea unei cărți, sau dimensiunile unei cărți obișnuite. Noi opinăm pentru un format de carte mare, care să îngăduie să se includă și o seamă de hărți ce vor însoți textul comentariilor și, eventual, un text paralel în două limbi — română și franceză.

★

Principalele izvoare care pot fi utilizate în alcătuirea Atlasului etnografic al României sînt următoarele :

a) materialele etnografice de *pe teren* ;
b) piesele etnografice aflate *în muzee* ;
c) mărturii etnografice cuprinse *în documente de arhivă* ;
d) mărturii etnografice din *literatura de specialitate* ;
e) mărturii *iconografice*.

Este limpede că starea diferitelor categorii de izvoare se va răsfrînge în modul cel mai nemijlocit și asupra reprezentării în atlas a diverselor fenomene etnografice. Situația izvoarelor etnografice determină și anumite limite ale atlasului nostru etnografic ; această împrejurare va impune o folosire, pe cît posibil mai amplă, a tuturor celorlalte categorii de izvoare care pot ajuta la lămurirea anumitor fenomene etnografice pentru care mărturiile de civilizație și cultură populară de care dispunem sînt mai sărace.

Ideal ar fi dacă pentru Atlasul etnografic al României am dispune de mărturii de viață materială și spirituală care să ne înfățișeze pe deplin evoluția acestora cel puțin în ultima sută de ani (dacă nu pe o perioadă istorică mai îndelungată). Or, cum o asemenea situație ideală nu există, credem că trebuie să examinăm cu toată atenția și răspunderea ce anume este realizabil pe baza izvoarelor de care dispunem și cum folosim în Atlasul etnografic al României diferitele categorii de izvoare.

O cerință teoretică și metodologică, fundamentală după opinia noastră, este aceea de a utiliza în alcătuirea *hărților etnografice* ale atlasului nostru o singură categorie de materiale etnografice, și anume materialele etnografice rezultate din ancheta generală pentru atlas. Argumentele pentru aplicarea acestui principiu ni se par hotărîtoare :

1) pentru întreaga tematică a Atlasului etnografic al României, materialele vor fi *culese pe baza acelorași criterii* și cu o *metodologie* științifică *unitară* ;

2) nivelul cunoașterii de către informatori, din toate zonele țării, a fenomenelor de cultură populară tradițională de la sfîrșitul secolului

trecut şi primele decenii ale veacului nostru, ca şi modul lor de a le înţelege, sînt, teoretic, aproximativ aceleaşi, ceea ce va conferi materialelor etnografice culese pe teren gradul necesar de comparabilitate;

3) toate categoriile de materiale adunate în cursul anchetei generale de teren vor putea fi datate, ceea ce nu se poate spune despre toate mărturiile cuprinse în literatura de specialitate sau pentru toate piesele aflate în muzeele de etnografie, din cauze, după cum e bine ştiut, în mare parte obiective. Datarea tuturor categoriilor de fapte incluse în atlas va constitui un temei important pentru corelarea fenomenelor studiate, pentru o analiză aprofundată a relaţiilor existente între fenomene;

4) se va evita astfel amestecarea rezultatelor unor anchete de teren care au fost efectuate în perioade diferite de timp şi care fiecare poartă pecetea concepţiei teoretico-metodologice a cercetătorului respectiv, precum şi a nivelului general al ştiinţei etnografice din vremea cînd s-au efectuat cercetările, a tehnicilor de culegere a materialelor, a mentalităţii şi nivelului general de cultură şi cunoaştere a informatorilor etc. Evitînd acest amestec de date din anchete, efectuate în perioade diferite de timp, se va micşora în mare măsură şi gradul de subiectivism, înclinaţii şi preferinţe în analiza şi interpretarea materialelor.

Celelalte categorii de izvoare — piesele etnografice din muzee, cele iconografice, mărturiile etnografice aflate în documente de arhivă şi cele pe care le găsim în literatura de specialitate şi în lucrări publicate cu caracter mai general — vor fi judicios şi amplu folosite în munca de elaborare a Atlasului etnografic al României. În esenţă categoriile de izvoare pe care le preconizăm a fi utilizate în realizarea atlasului se completează reciproc şi se corijează reciproc. Important este să folosim întreg complexul de date etnografice care pot să contribuie la lămurirea problemelor ce ne propunem a le trata în această lucrare. În consecinţă, se impune o folosire diferenţiată a izvoarelor. Ţinem să subliniem încă o dată că nu ignorăm deloc însemnătatea celorlalte date — istorice, economice, geografice, antropologice, lingvistice etc. — care concură la adîncirea temelor studiate, dar facem o distincţie clară între *datele etnografice* pe baza cărora se întocmesc *hărţile etnografice* şi *datele altor ştiinţe*, ce sînt utilizate în analiza problemelor tratate *în volumele de comentarii*.

Pentru alcătuirea *hărţilor etnografice*, aşa cum am subliniat mai sus, considerăm că trebuie folosite numai datele culese în cadrul anchetei de teren. Pentru *ilustraţii* se vor utiliza atît imaginile culese în cadrul anchetei generale, cît şi cele realizate după piese etnografice muzeale specifice unor zone şi care nu mai pot fi găsite pe teren. Pentru problemele dezbătute în *volumele de comentarii* se vor folosi toate categoriile de izvoare etnografice, alături de cele ale disciplinelor înrudite sau apropiate cu etnografia.

În legătură cu explorarea multilaterală, în toate etapele de realizare a Atlasului etnografic al României, a materialelor etnografice muzeale, credem că aceasta s-ar putea realiza cu maximum de eficienţă dacă s-ar înfăptui în perioada imediat următoare un *inventar al materialelor etnografice din muzeele ţării noastre pe bază de fişă unitară*. Necesitatea alcătuirii unui asemenea inventar a fost subliniată de multe ori pînă acum şi credem că ea trebuie subliniată din nou în acest moment şi în contextul acţiunilor pe care le întreprindem pentru realizarea atlasului.

Desigur că însemnătatea şi roadele unei asemenea *acţiuni pe scară naţională* depăşesc pe cele reclamate de alcătuirea Atlasului etnografic al României. Printr-un asemenea inventar muzeal naţional al materialelor etnografice s-ar obţine mai întîi de toate o evidenţă clară şi sigură a patrimoniului culturii populare aflate în muzee; în al doilea rînd, s-ar pune la îndemîna cercetătorilor numeroase materiale privind cultura noastră tradiţională care pot fi găsite numai în muzee; în al treilea rînd, ar intra în circuitul ştiinţific toate materialele etnografice din toate zonele ţării; iar în al patrulea rînd, un asemenea inventar ar consolida baza faptică necesară pentru efectuarea unor studii comparativ-istorice asupra culturii noastre populare. Acest inventar al materialelor etnografice muzeale şi-ar dovedi utilitatea şi pentru elaborarea Atlasului etnografic al României, cu deosebire în ceea ce priveşte definirea tipologiei fenomenelor de cultură populară tradiţională din fiecare zonă etnografică, alcătuirea comentariilor hărţilor atlasului, precum şi alcătuirea ilustraţiei.

Aceste două acţiuni — Atlasul etnografic al României şi Inventarul muzeal etnografic pe plan naţional — nu sînt, fireşte, subordonate una alteia şi prin urmare realizarea lor poate decurge concomitent, inventarul trebuind însă să se încheie ceva mai devreme, pentru a fi integral utilizat în întocmirea atlasului etnografic.

Considerăm, în aceeaşi ordine de idei, că ar fi extrem de utilă, pentru alcătuirea Atlasului etnografic al României, *publicarea unor materiale etnografice cuprinse în documentele istorice* aflate în arhivele din ţara noastră, documente inedite în care se află consemnate mărturii deosebit de importante cu privire la aspectele etnografice ale ocupaţiilor poporului român, ale aşezărilor, gospodăriei, locuinţei, meşteşugurilor, portului popular, mijloacelor de transport, obiceiurilor, vieţii sociale etc., cu deosebire din secolele XVII—XIX. Documentele cu conţinut etnografic la care ne referim ar constitui un ajutor eficace interpretării materialelor incluse în atlasul etnografic, dacă ar fi adunate şi publicate *în volume speciale*, alcătuind poate un fel de corpus etnografic, şi ar fi puse astfel la îndemîna cercetătorilor din acest domeniu. Ca şi în cazul precedent, o asemenea lucrare se poate înfăptui concomitent cu ancheta generală de culegere a materialelor pentru atlas, de această dată însă printr-o strînsă colaborare între istorici şi etnografi.

Examinarea realităţilor etnografice româneşti, prin prisma semnificaţiilor lor ca izvor documentar pentru întocmirea Atlasului etnografic al României, conduce la concluzia fermă că în etapa actuală dispunem încă de materialele necesare realizării unei lucrări de o asemenea amploare şi însemnătate.

*

Cu privire la criteriile şi modul de alcătuire a chestionarelor. Acestei probleme i s-a acordat atenţia cuvenită pe întreg parcursul etapei pregătitoare pentru ancheta generală de teren, conştienţi fiind de însemnătatea ştiinţifică cu totul deosebită pe care o are pentru conţinutul Atlasului etnografic al României culegerea materialelor etnografice în condiţii optime şi la un nivel ştiinţific corespunzător. Ca urmare, proiectele de chestionare au fost experimentate pînă acum în două localităţi cu profil social-economic şi cultural distinct — Păuneşti (jud. Vrancea) şi Mîneciu-

Ungureni (jud. Prahova) — și li s-au adus îmbunătățirile necesare atît sub raportul conținutului lor, cît și al modului în care sînt alcătuite, pentru a se putea cu ușurință nota pe ele răspunsurile informatorilor și totodată pentru a se putea utiliza fără nici o greutate în prelucrarea datelor de teren.

În urma dezbaterilor periodice și sistematice purtate de colectivul pentru atlas al Secției de etnografie a Institutului de etnografie și folclor, precum și pe baza examinării multilaterale a experienței în această problemă a atlaselor etnografice din alte țări, s-a ajuns la concluzia că chestionarele pentru Atlasul etnografic al României trebuie să reflecte următoarele principii de bază : a) *consemnarea tuturor categoriilor de fapte etnografice* care ar urma să fie cuprinse în hărțile atlasului ; b) *funcționalitatea* avută de fiecare element de cultură materială sau spirituală ; c) *frecvența* elementelor de cultură ; d) *dinamica* elementelor studiate ; e) *cauzalitatea prefacerilor* ce au avut sau au loc în evoluția fenomenelor examinate.

S-a ajuns la concluzia că toate categoriile de fapte etnografice existente la sfîrșitul secolului trecut și în primele decenii ale veacului nostru — — firește, pe gama de teme selective care alcătuiesc atlasul — să fie consemnate în chestionare în cursul anchetei generale de teren din considerentul că nu știm pe deplin, în această etapă a cunoașterii realităților noastre etnografice din acea vreme, ce semnificație și ce rol a avut în viața social-culturală, în evoluția culturii noastre populare în general, fiecare din elementele de cultură studiate. Totodată se pleacă de la considerentul că, dacă în finalul lucrărilor pentru atlas dorim să stabilim riguros științific tipologia și variantele fenomenelor de cultură populară cercetate și să utilizăm datele obținute pentru a defini modele culturale, este necesar să dispunem de întregul inventar de fapte concrete privind aspectele de cultură studiate, culese pe bază de chestionare întocmite anume. Pentru a exclude de la bun început orice nedumeriri, precizăm că în lucrările pentru atlas, inclusiv în alcătuirea chestionarelor, am folosit din plin tipologiile elaborate pînă în prezent asupra diferitelor aspecte ale culturii noastre populare, tot ceea ce constituie bunuri cîștigate pe acest tărîm. S-au examinat sub raport teoretic, îndeosebi, conceptele de reprezentare cartografică — scheme, tipuri și modele culturale —, precum și posibilitățile de folosire a eșantionării în alcătuirea atlasului nostru [8]. Întrebările din chestionare au fost formulate în așa fel încît să poată fi codificate și prelucrate cu calculatoare.

Chestionarele, în forma lor actuală, cuprind toate întrebările necesare pentru a se putea răspunde unor probleme complexe, deosebit de importante pentru concluzii de ordin istorico-etnografic privind *funcțio-*

---

[8] Vezi Romulus Vulcănescu, *Concepte de reprezentare cartografică în etnografie : scheme tipuri și modele*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 15, 1970, nr. 3, p. 181—196 ; Cornelia Belcin și Alexandru Popescu, *Aplicațiile eșantionării în realizarea Atlasului etnografic al României*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 14, 1969, nr. 6, p. 447—460. Unele probleme de cartografiere au fost examinate de asemenea de P. Simionescu și C. Irimie. Vezi P. Simionescu, *Cartografierea — sistem de reprezentare a fenomenelor corelate — în unele discipline sociale*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 14, 1969, nr. 6, p. 461—478 ; idem, *Isograma etnologică — un nou concept de determinare cartografică*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 15, 1970, nr. 4, p. 335—342 ; Cornel Irimie, *Aspecte ale zonării în Atlasul etnografic al României*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 14, 1969, nr. 6, p. 439—443.

nalitatea fenomenelor de cultură populară pe care le înglobează Atlasul etnografic al României, precum şi cauzalitatea evoluţiei lor.

Principiul cantitativ, adică al frecvenţei fenomenului etnografic, este reflectat cu grija cuvenită pe parcursul chestionarelor acestui atlas. Se are în vedere ca în cursul cercetării să se consemneze cu multă exactitate dacă fenomenul cercetat a avut un caracter general, dacă era predominant sau dacă în perioada de sfîrşit a veacului trecut şi în cea de început a secolului nostru el nu se mai întîlnea decît rar. O cerinţă metodologică în aplicarea chestionarelor constă în consemnarea şi a ceea ce a fost anterior perioadei sus-menţionate, chiar dacă unele forme de cultură de străveche tradiţie vor putea fi consemnate doar parţial. Vom întîlni elemente de cultură populară care în acea vreme deja aveau o frecvenţă mai redusă sau erau chiar rare ca urmare a unor prefaceri petrecute în viaţa economico-socială şi culturală în epoca de trecere de la feudalism la capitalism. Valoarea lor ştiinţifică este însă indiscutabil foarte mare. Consemnarea exactă a frecvenţei poate să scoată în evidenţă şi acele elemente care în primele decenii ale veacului nostru constituiau doar lăstari ai unor fenomene devenite astăzi dominante.

Includerea în chestionare a întrebărilor privind dinamica elementelor de cultură poulară, în contextul în care opinăm ca *hărţile* etnografice să înfăţişeze numai aspectele fundamentale ale culturii noastre populare *tradiţionale*, ar putea trezi unele nedumeriri şi de aceea vom insista puţin asupra acestei chestiuni. De fapt problema ar putea fi formulată şi altfel, şi anume de ce nu adoptăm ideea de a întocmi un atlas etnografico-sociologic, adică de a alcătui un atlas care să înfăţişeze prin hărţi şi stadiul actual al evoluţiei fiecărui element de cultură? S-a meditat mult asupra acestei laturi a problemei şi s-a ajuns la concluzia că realizarea unui asemenea deziderat ar cere eforturi suplimentare considerabile, acţiuni speciale de cercetare concretă pentru a defini specificul etnografic contemporan în toate domeniile culturii populare, o perioadă de timp mai îndelungată pentru culegerea şi prelucrarea de materiale, un colectiv de specialişti mult mai mare, care să-şi concentreze preocupările numai în jurul acestei lucrări. Trebuie de altfel spus că şi atlasele etnografice publicate pînă acum în alte ţări sînt concentrate tot pe prezentarea aspectelor de cultură populară tradiţională. Am inclus însă în chestionare dinamica elementelor studiate, deci ne pronunţăm pentru cercetarea diacronică şi sincronică a fenomenelor pentru că astfel vom avea o imagine veridică a stadiului lor de evoluţie în etapa în care efectuăm ancheta generală de teren, a particularităţilor şi caracteristicilor lor, a cauzelor acestei evoluţii. Totodată în acest fel se va putea include în comentariile ce vor însoţi hărţile şi examina cauzal evoluţia pînă la contemporaneitate a fenomenelor de cultură populară tratate.

Ţinîndu-se seama de importanţa pe care o au în cercetarea etnografică cunoaşterea şi răspîndirea terminologiei specifice, s-au inclus în chestionare întrebările necesare şi pentru a consemna terminologia locală a elementelor etnografice studiate.

În elaborarea chestionarelor s-a avut în vedere atît specificul fiecărui capitol al culturii populare, cît şi cuantumul necesar pentru realizarea lui, în funcţie de însemnătatea pe care o are problema respectivă în istoria şi cultura noastră. Ca urmare, unele chestionare au căpătat o amploare mai mare, altele mai redusă.

Aplicate unitar în localităţile stabilite în reţeaua de anchetat, chestionarele, prin materialele ce le vor conţine, vor oferi datele necesare pentru studierea amplă, multilaterală, a fenomenelor etnografice cercetate de pe întreg cuprinsul ţării.

★

Selecţionarea localităţilor ce urmează a fi incluse în reţeaua de anchetat a constituit o problemă ce a fost examinată într-o măsură mai mare sau mai mică în mai multe studii [9]. În momentul de faţă, cînd colectivul pentru atlas a trecut la elaborarea concretă a reţelei, unele din soluţiile propuse în anumite studii s-au dovedit a fi depăşite. Problema selecţionării localităţilor a fost privită cu simţul de răspundere ştiinţifică necesar, date fiind consecinţele ce decurg din această alegere. Soluţiile adoptate de atlasele din alte ţări în alegerea reţelei de anchetat sînt, după cum e bine cunoscut, variate de la o ţară la alta, de la un atlas etnografic la altul, începînd cu criteriul matematic şi terminînd cu ignorarea lui totală.

În ceea ce priveşte desimea reţelei, întîlnim de asemenea opţiuni diferite faţă de raportul dintre numărul localităţilor din reţeaua de anchetă şi desimea aşezărilor umane şi a populaţiei. Iată, de pildă, cum arată acest raport şi scara hărţii de bază a atlaselor etnografice din cîteva ţări : în Danemarca patru localităţi/400 km^2 ; în R.F. a Germaniei patru localităţi/400 km^2 (la scara hărţilor de 1 : 1 000 000 şi 1 : 2 000 000) ; în Finlanda o localitate /20 km^2 (scara 1 : 2 000 000) ; în Iugoslavia patru localităţi/ /400 km^2 (scara 1 : 2 000 000) ; în Olanda 20 localităţi/400 km^2 (scara 1 : 1 000 000) ; în Austria 36 localităţi/400 km^2 (scara 1 : 1 000 000) ; în Portugalia o localitate/400 km^2 ; în Suedia 0,5 localităţi/400 km^2 ; în Elveţia o localitate/107 km^2 (cu scara 1 : 1 000 000) ; în Cehoslovacia două localităţi la 400 km^2 (scara 1 : 1 000 000); în Ungaria o localitate/372 km^2 (scara 1 : 1 000 000).

După cum rezultă din cifrele de mai sus, criteriul adoptat este departe de a fi unitar, el variază de la atlasul unei ţări la altul datorită mai multor factori, iar simpla comparare a numărului de localităţi anchetate cu numărul aşezărilor umane şi densitatea locuitorilor oferă explicaţia, cel puţin într-o anume măsură, a acestei situaţii atît de diversificate.

Considerăm, pe baza experienţei atlaselor etnografice realizate pînă acum, precum şi pe baza experienţei noastre, că pentru Atlasul etnografic al României selecţionarea localităţilor şi definitivarea reţelei de anchetat trebuie să aibă la bază *criterii complexe*. În acest fel se va ţine seama *de toţi factorii* care pot contribui ca Atlasul etnografic al României să-şi realizeze scopul propus. În consecinţă, în alegerea localităţilor de anchetat trebuie avut în vedere ca principii de bază *un complex de criterii* :

---

[9] Vezi în această privinţă I. Goliat, *Atlasul etnografic al României*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 6, p. 435 ; Cornelia Belcin şi Alexandru Popescu, *Aplicaţiile eşantionării în realizarea Atlasului etnografic al României*, ibidem, p. 452—459 ; Ion Ghinoiu, *Criterii de selectare a localităţilor de anchetat pentru A.E.R.*, ibidem, p. 479—489 ; idem, *Probleme ale fixării reţelei-anchetă pentru A.E.R.*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 3 ; Paul Petrescu, *Despre înregistrarea construcţiilor în atlasele etnografice*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 6, p. 500—501 ; Ioana-Maria Milcu, *art. cit.*, p. 515. În fiecare din aceste studii s-a acordat atenţie deosebită stabilirii numărului de puncte unde ar trebui să fie făcută ancheta de teren.

1. *Reprezentativitatea localităţilor alese.* Înţelegem prin aceasta în primul rînd că localităţile alese *întrunesc întregul complex de criterii ce se cer* pentru ca alegerea să cadă pe respectiva localitate. S-au pus în discuţia de lucru, pentru a fi selecţionate, toate aşezările omeneşti din ţară. Teoretic au fost create deci condiţiile ca fiecare localitate să poată deveni unul din viitoarele puncte în care urmează să se înfăptuiască ancheta generală pentru adunarea materialului necesar elaborării Atlasului etnografic al României. Nu putem însă lăsa această alegere la latitudinea hazardului, supusă împrejurării că întîmplător o localitate sau alta este situată geograficeşte într-un punct care ar fi, după criteriile strict matematice, necesar să fie inclus în atlas. Aceasta, fireşte, dacă dorim — şi ne exprimăm convingerea că aşa trebuie să procedăm — ca Atlasul etnografic al României să-şi atingă scopul propus.

Localitatea aleasă trebuie să întrunească, după părerea noastră, mai multe condiţii :

a) să aibă pe teritoriul său cea mai mare parte, iar dacă este posibil chiar toate aspectele selective de cultură populară tradiţională care fac obiectul Atlasului etnografic al României. Aceasta ar permite examinarea interdependenţei fenomenelor etnografice în perioade istorice date, pe un anume teritoriu dat, ceea ce constituie una din cerinţele de bază pentru o analiză comparativ-istorică a fenomenelor de cultură populară studiate. Fireşte că nu avem în vedere acele categorii de fenomene care în genere lipsesc din zona respectivă, dar nici nu va trebui să optăm pentru o localitate în care lipsesc, de pildă, instalaţiile tehnice populare tradiţionale sau meşteşuguri tradiţionale ce se pot găsi în aşezarea vecină în care întîlnim şi toate celelalte mărturii tradiţionale de cultură populară ce fac obiectul atlasului ;

b) localitatea să aibă o veche şi bogată tradiţie, pentru a se putea surprinde, eventual, forme de geneză, vechimea şi continuitatea elementului tradiţional de cultură. Credem că trebuie acordată prioritate în alegerea localităţilor şi vechimii aşezării, adică să se ţină seama de trecutul istoric mai îndelungat al satului, cu alte cuvinte de continuitatea tradiţiei acestuia ;

c) aşezarea selecţionată să posede încă şi astăzi, pe cît posibil, complexe tradiţionale de cultură — atît materială, cît şi spirituală —, pentru a nu fi nevoiţi să recurgem în toate cazurile la reconstituiri. Desigur că pentru o seamă de aspecte de cultură populară tradiţională vom aplica şi metoda reconstituirii, dar valoarea ştiinţifică a atlasului nostru va cîştiga cu atît mai mult cu cît fenomenele ce se vor cartografia au fost studiate direct şi nu s-au consemnat numai pe bază de reconstituiri.

2. *Repartizarea geografică echilibrată, adică dispunerea judicioasă, nu arbitrară, a răspîndirii localităţilor de anchetat în spaţiul geografic al ţării.*

Aici ne exprimăm de la bun început punctul de vedere cu privire la metoda careiajului, concretizată, după cum se ştie, în împărţirea suprafeţei ţării în dreptunghiuri sau pătrate şi în includerea obligatorie în reţea a anumitor localităţi care se află situate în anumite puncte „nodale”, determinate matematic, în spaţiul respectiv. Un asemenea procedeu ar fi justificat şi astăzi în cazul în care cultura noastră populară tradiţională, din etapa pe care o studiem, s-ar afla pe aceeaşi treaptă de dezvoltare în toate zonele ţării, în cazul cînd nu ar exista deosebiri, care în realitate sînt de multe ori substanţiale, de la o zonă la alta. Or, cum evoluţia culturii populare tradiţionale în România prezintă deosebiri de la o zonă la alta o asemenea metodă nu poate fi acceptată.

Aceasta nu înseamnă însă că în procesul de selecţionare a localităţilor de anchetat nu trebuie utilizate şi unele procedee *tehnice* folosite în aplicarea metodei careiajului. Ne gîndim mai întîi de toate la eliminarea posibilităţii de a ignora de pe o suprafaţă teritorială dată existenţa de localităţi, deci implicit de atestarea şi consemnarea pe hărţi a mărturiilor de cultură materială şi spirituală tradiţională din acel spaţiu. Prin urmare un „careiaj de lucru", pentru această etapă pregătitoare a anchetei generale, poate fi folositor elaboratului pe care-l pregătim acum. Credem că în acelaşi fel trebuie privită şi problema unităţii distanţei dintre punctele anchetate, care nu trebuie să fie mecanică, ci să servească dispunerii echilibrate pe hartă a răspîndirii fenomenelor de cultură, să contribuie la conturarea cît mai precis cu putinţă a microzonelor de răspîndire a aspectelor de cultură populară, precum şi la precizarea limitelor zonelor etnografice [10]. În acest fel se asigură ca limita geografică de eroare în răspîndirea în spaţiu a fenomenelor etnografice să fie, pe cît posibil, mai mică.

În contextul celor expuse considerăm ca element obligatoriu includerea în structura reţelei de anchetat a aşezărilor care să aparţină principalelor forme de relief de pe întinsul unui judeţ : munte, deal, iar acolo unde este cazul cîmpie, luncă, baltă, deltă. Aceasta să fie însă subordonată scopului etnografic al atlasului pe care-l elaborăm.

3. *Reţeaua stabilă de localităţi de bază* este de asemenea un criteriu imperios necesar realizării unui atlas etnografic pe baze strict ştiinţifice. *Reţeaua stabilă* a localităţilor de bază presupune :

a) un număr *constant* de localităţi reprezentative, considerate ca puncte de bază pentru fixarea răspîndirii fenomenelor etnografice în spaţiul geografic şi, în consecinţă, *supuse obligatoriu investigaţiei de teren* în cursul anchetei generale ;

b) un număr fix de localităţi pe 100 km^2 şi acelaşi număr fix de localităţi raportat la numărul total de comune rurale ;

c) efectuarea anchetei generale, obligatorie în *fiecare* localitate aleasă, pe *toate* temele incluse în atlas şi cartografierea fenomenelor etnografice în aceste puncte constante.

Pornind de la ideea că datele pentru alcătuirea hărţilor etnografice, în Atlasul etnografic al României, vor fi cele culese în cursul anchetei de teren, stabilirea *numărului total al localităţilor de anchetat* devine o problemă cheie pentru valoarea ştiinţifică a atlasului. În această privinţă trebuie să ţinem seama în primul rînd de cerinţele ştiinţifice pe care le reclamă scopul acestei lucrări. Nu este însă mai puţin adevărat că trebuie să privim cu mult realism problema şi să o examinăm cu toată atenţia în lumina posibilităţilor concrete de realizare a anchetei de teren.

Teoretic, ar fi ideal ca numărul de localităţi anchetate să fie mare, mergînd spre jumătatea numărului lor total, deoarece în acest fel s-ar asigura o cunoaştere foarte detaliată a răspîndirii fiecărui element de cultură studiat. Soluţia aceasta nu este aplicabilă din mai multe motive: ar necesita concentrarea muncii unui mare număr de cercetători numai pe această problemă, ar solicita mijloace materiale considerabile, iar timpul în care s-ar realiza lucrările pentru atlas ar fi foarte îndelungat, depăşind cu mult un deceniu. De fapt credem că aplicarea unei asemenea soluţii nu ar fi de loc în avantajul cercetării etnografice româneşti, pentru că lucrarea întinzîndu-se pe o perioadă de timp foarte îndelungată ar absorbi forţele ştiinţifice de la problematica modernă a investigaţiilor în domeniul nostru, problematică însă care cere o rezolvare mai imediată.

---

[10] Cu privire la zonarea etnografică, vezi Cornel Irimie, *Aspecte ale zonării în Atlasul etnografic al României* în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 6, p. 437—446.

Considerăm că o cincime din totalul comunelor rurale satisface exigenţele ştiinţifice ale scopului pe care ni-l propunem în atlas. Dacă avem în vedere totalul *satelor* din ţară, procentul s-ar ridica la circa 2660 de localităţi, ceea ce întrece cu mult posibilităţile la care ne-am referit mai sus. Dar cum deosebirile pe planul culturii populare *tradiţionale*, între sat şi comună de obicei, nu sînt prea pronunţate, iar astăzi se poate vorbi mai degrabă de deosebiri în gradul de păstrare a aspectelor specific tradiţionale de cultură populară — mai arhaice în satele mai izolate în raport cu centrele de comună —, considerăm că *o cincime din numărul total actual de comune de 2706, adică 541 de localităţi care trebuie supuse investigaţiei concrete în cursul anchetei generale*, este suficientă pentru ca Atlasul etnografic al României să răspundă exigenţelor ştiinţifice reclamate de acest gen de lucrări. De altfel, şi dacă raportăm numărul propus la desimea reţelei adoptată în atlasele din alte ţări un asemenea număr ni se pare judicios, pentru că la realităţile româneşti el va putea acoperi cu plenitudine nu numai zonele etnografice ale ţării, ci şi subzonele etnografice, reducînd în acelaşi timp, în mod evident, gradul de eroare geografică în răspîndirea fenomenelor etnografice.

Nu excludem nici ipoteza ca procentul de localităţi selecţionate pentru anchetă să fie ceva mai mic de o cincime sau ceva mai mare, adoptîndu-se şi o altă hartă de bază la scara corespunzătoare. Într-un asemenea caz ar rămîne de examinat toate implicaţiile teoretice şi practice, cu avantajele şi dezavantajele respective.

Dat fiind faptul că la baza alcătuirii reţelei de anchetat am adoptat ideea unui *complex de criterii*, considerăm că augmentarea numărului de localităţi se poate face în funcţie de necesităţile impuse de criteriile respective, prin adăugiri la numărul constant, de bază. Aceste adăugiri trebuie făcute cu mult discernămînt şi precauţie ştiinţifică — fie în această etapă, fie în parte pe parcursul cercetărilor —, fără însă a urca în mod exagerat numărul total al localităţilor în care se va efectua ancheta generală de teren.

Credem că *în această etapă* trebuie să luăm în discuţie şi să ne pronunţăm şi asupra următoarei probleme: dacă este sau nu necesar ca pe lîngă *reţeaua de bază* să elaborăm şi *o reţea variabilă*, adică o reţea de localităţi situate geograficeşte între cele de bază şi care ar putea fi stabilite — — în funcţie de valoarea materialului etnografic pe care-l posedăm — fie chiar de la început, fie în cursul cercetărilor de teren.

Avantajele creării şi a unei asemenea reţele secundare, reţeaua variabilă cum ar putea fi denumită, pentru care ne pronunţăm, ar consta în : a) lărgirea sferei geografice a investigaţiei concrete etnografice pentru atlas ; b) asigurarea posibilităţii de a defini cu mare exactitate limitele zonelor şi subzonelor etnografice, precum şi limitele de răspîndire şi microzonele de interferenţă a fiecărui fenomen de cultură materială sau spirituală studiat. Aceasta ar contribui la crearea unei temelii şi mai solide pentru studiul comparativ-istoric al culturii populare din ţara noastră.

Se va pune dintr-o dată întrebarea cine va efectua cercetarea în localităţile reţelei variabile. Credem că investigaţia în aceste localităţi ar putea fi realizată prin corespondenţi voluntari, permanenţi, selecţionaţi din rîndul intelectualilor locali. Subliniem necesitatea ca aceşti corespondenţi să fie permanenţi, deoarece pe parcursul publicării materialelor o parte din problemele ce s-ar ivi şi ar necesita lămuriri ar putea fi rezolvată pe cale de corespondenţă.

Dezavantajele adoptării reţelei secundare ar consta mai întîi de toate în faptul că nivelul materialului cules de corespondenţi ar fi mai scăzut, datorită lipsei lor de pregătire de specialitate şi de experienţă în cercetare. Totuşi, şi în această situaţie materialele etnografice din localităţile reţelei secundare ar constitui un preţios indiciu pentru cunoaşterea fiecărui fenomen etnografic studiat şi în cazurile în care s-ar considera necesar s-ar putea efectua cercetări în anumite localităţi de către colectivul pentru atlas. Ele ar servi la efectuarea unei analize mai detaliate, pe care o vor cuprinde volumele de comentarii. În acest caz nu opinăm deci pentru includerea acestor materiale pe hărţile etnografice, ci ne pronunţăm pentru ampla lor utilizare în volumele de comentarii.

În concluzie, cu toate dificultăţile pe care le-ar ridica organizarea unei reţele secundare şi, cu toate limitele datelor culese, cîştigul pentru examinarea multilaterală a fenomenelor etnografice, cuprinse în Atlasul etnografic al României, este evident.

4. *Specificul economico-cultural al zonei* trebuie să fie al patrulea criteriu în fixarea reţelei în funcţie de care se poate augmenta numărul de localităţi ce urmează a fi studiate. Pentru a surprinde şi reda cartografic acest specific, considerăm necesar ca în reţeaua localităţilor de anchetat să fie inclus un număr mai mare (1—2 de la caz la caz) al acelor localităţi (în principal din numărul total atribuit judeţului respectiv) care reflectă specificul economico-cultural al zonei (sate de agricultori în zone agricole, sate de viticultori în zone viticole, sate de crescători de animale în zone pastorale, sate de meşteşugari specializate în zonele cu un asemenea specific, sate de pescari în zonele cu deosebită dezvoltare a acestei ocupaţii etc.). Ca urmare a aplicării acestui criteriu, în hărţile atlasului vor apărea mai pregnant specificitatea culturii populare a fiecărei zone, aspectele ei caracteristice în contextul vieţii economice a zonei respective.

5. Raportul dintre *numărul de localităţi din reţea, cel al aşezărilor umane, precum şi densitatea populaţiei.* Un raport matematic *proporţional* între numărul de sate şi al populaţiei şi cel al punctelor de anchetat fără a ţine seama şi de ceilalţi factori pe care trebuie să-i întrunească selectarea unei aşezări ar conduce la o mărire mecanică a numărului de localităţi în zonele de maximă concentraţie a aşezărilor şi populaţiei sau la o diminuare a lor în zonele mai puţin intens populate, ajungîndu-se în situaţia de a avea mari goluri pe plan spaţial-geografic. Ideea de a ne opri

la localităţi cu un număr mediu de locuitori nu poate fi acceptată ca etalon definitoriu, deoarece, pe de o parte există posibilitatea — şi realitatea concretă la teren pe care o cunoaştem ne întăreşte această afirmaţie — ca fenomenele etnografice tradiţionale, ce constituie de fapt obiectul primordial al atlasului nostru, să se găsească în localităţi cu un număr mai mare sau mai mic de locuitori decît media pe ţară, iar pe de altă parte concentrarea de aşezări sau desimea populaţiei să fie urmarea unor acţiuni sau măsuri mai apropiate de epoca noastră şi deci să nu poată întruni toate condiţiile pentru a le include între localităţile reprezentative.

6. *Întrepătrunderile şi influenţele reciproce ce au avut şi au loc în cultura poporului român şi a naţionalităţilor conlocuitoare* constituie de asemenea un criteriu important în alegerea *localităţilor* de anchetat. În consecinţă, considerăm necesar ca în zonele în care există o atare situaţie să fie incluse în reţea două categorii de localităţi : a) localităţi pe baza cercetării concrete a cărora să se poată contribui la definirea caracterelor proprii ale culturii comunităţilor etnice respective, a specificului lor cultural; b) localităţi mixte în care să se poată examina concret procesul influenţelor reciproce în cultura populară tradiţională. În cazul în care elucidarea unor probleme mai complexe o solicită, este necesar a se adăuga încă un punct în reţeaua localităţilor de anchetat. Numărul localităţilor de anchetat, pentru fiecare naţionalitate conlocuitoare, trebuie să fie definit de criteriile generale ce stau la baza selecţionării localităţilor. În acest sens credem că trebuie să se adopte criteriul includerii proporţionale de localităţi în funcţie de numărul de aşezări rurale şi de numărul populaţiei naţionalităţii respective, în respectivele localităţi.

7. *Raportul, pe planul culturii, între sat şi oraş* trebuie să fie un alt criteriu definitoriu în alegerea localităţilor ce urmează a fi incluse în reţeaua Atlasului etnografic al României. Opinăm să fie incluse în reţea, în mod echilibrat, localităţi rurale în care exodul sau munca sezonieră în oraşele ţării au constituit o verigă importantă în procesul culturii din aceea vreme, contribuind la intensificarea raportului cultural dintre sat şi oraş, precum şi localităţi urbane semnificative în acest sens.

8. *Includerea în reţea a tuturor categoriilor de aşezări* — de răzeşi, de moşneni, de clăcaşi, de ungureni, de pămînteni, acordîndu-se o anume prioritate satelor libere faţă de cele aservite în decursul istoriei — trebuie să constituie la rîndul său un important criteriu. Ar fi de prisos să mai subliniem semnificaţia deosebită pe care o poate căpăta, pentru problemele majore ale istoriei poporului român, cercetarea etnografică a satelor libere. Augmentarea, în cazul în care se consideră necesar, a numărului de sate libere este pe deplin justificată, dar subliniem din nou că nu trebuie uitat că Atlasul etnografic al României va reflecta întregul şi vastul tablou al dezvoltării culturale tradiţionale şi ca atare în reţea trebuie incluse în mod corespunzător şi celelalte categorii de aşezări.

★

Considerăm de asemenea că ar fi în cîştigul analizei materialelor etnografice dacă unele localităţi, în care urmează să se întreprindă investigaţii etnografice complete, ar coincide cu localităţi în care s-au efectuat sau se vor face cercetări pentru atlasele lingvistic, antropologic, geografic, sociologic etc. Acordăm însă acestui lucru o importanţă secundară deoarece întreaga reţea de localităţi trebuie să fie subordonată scopurilor *etnografice* pe care şi le propune Atlasul etnografic al României şi nu scopurilor altor discipline. Aceeaşi însemnătate secundară o atribuim şi coinciderii cu satele în care s-au făcut pînă acum cercetări mai ample etnografice şi folclorice. Ele pot să constituie un indiciu important în cercetare, dar nu un criteriu definitoriu.

*

Înainte de a încheia consideraţiile noastre cu privire la reţea am sublinia cîteva reguli, a căror respectare, după opinia noastră, va face foarte eficientă investigaţia etnografică concretă în reţeaua de localităţi selectate :

a) *Localităţile alese să rămînă aceleaşi*, pentru că numai în acest fel vom putea realiza corelarea atît între fenomenele etnografice ale localităţii cercetate, cît şi între acestea şi fenomenele similare din celelalte localităţi studiate. Cercetarea trebuie efectuată nu obligatoriu în centrul de comună, ci în acel sat al comunei unde se întîlnesc şi astăzi pe viu fenomenele etnografice pe care contăm să le surprindem în forma lor tradiţională. Metoda aplicată în cercetările unor atlase de a fixa o localitate ca punct de bază, efectuînd investigaţii şi în satele din împrejurimi, pentru a găsi categorii de fenomene cercetate, nu ni se pare a fi cea mai potrivită ; realizînd cercetarea tuturor elementelor de cultură într-o singură localitate se pot surprinde raporturile existente între ele, specificitatea lor. Materialele Atlasului etnografic al României vor reprezenta astfel nu simple consemnări, atestări de fapte, într-o perioadă istorică dată, ci raporturi între fenomene, raporturi între om şi natură, raporturi între om şi societate, raporturi între colectivităţi, raporturi exprimate prin mărturii de cultură populară tradiţională. La întrebarea dacă mărturiile etnografice, dintr-o anume localitate, trebuie privite drept caracteristice numai pentru localitatea respectivă sau pentru subzona etnografică din care aceasta face parte se poate răspunde că ele pot să întrunească în unele cazuri ambele situaţii. În consecinţă se cere ca aceste aspecte să fie explicate în comentarii.

b) *Poziţia geografică a localităţii cercetate să fie însemnată exact pe hartă.*

c) *Datele etnografice*, obţinute în cursul anchetei generale, *să fie culese în aceeaşi perioadă de timp*, care după cum vom vedea mai jos, cînd vom examina metodologia lucrării, poate să acopere o perioadă de timp de circa cinci ani.

★

Metodologia realizării atlasului este concepută în deplină concordanţă cu principiile fundamentale ale acestei mari lucrări, prevăzîndu-se modalităţile cele mai adecvate — la condiţiile ţării noastre şi la posibilităţile ştiinţifice de care dispune în prezent — de efectuare a anchetei generale, de folosire judicioasă şi completă a izvoarelor, precum şi modalităţile de prelucrare şi cartografiere a datelor, de elaborare a volumelor de comentarii.

Metodologia realizării atlasului noastru cuprinde cîteva laturi fundamentale, asupra cărora — în baza experienţei acumulate, a analizei condiţiilor specifice din ţara noastră — trebuie să ne pronunţăm : a) elaborarea concepţiei generale teoretice a atlasului şi efectuarea lucrărilor pregătitoare pentru înfăptuirea ei; b) elaborarea modalităţilor de efectuare a anchetei generale; c) stabilirea modalităţilor de verificare a datelor culese; d) stabilirea modalităţilor de prelucrare, clasificare şi cartografiere a faptelor; e) modurile de alcătuire a comentariilor.

Etapa pregătitoare a fost parcursă în cea mai mare parte, definitivîndu-se în acest răstimp concepţia generală teoretică a Atlasului etnografic al României, structura sa tematică, cuprinsul şi forma chestionarelor ce se vor folosi pentru culegerea materialelor etnografice în cadrul anchetei generale, reţeaua localităţilor pentru anchetat. Experimentarea chestionarelor în două zone, una viticolă şi alta forestier-pastorală, prevăzută ca parte integrantă a acţiunilor pregătitoare, a oferit o bază temeinică atît pentru îmbunătăţirea conţinutului şi perfecţionarea formei chestionarelor, cît şi pentru rectificări şi precizări în însăşi structura tematică a atlasului. Experimentarea a fost un prilej şi pentru a măsura timpul real necesar pentru efectuarea anchetei pe fiecare temă.

Reţeaua localităţilor de anchetat a fost elaborată pe baza criteriilor expuse mai sus. Credem însă că concluziile la care am ajuns, pe bază de considerente teoretice, în selecţionarea localităţilor de anchetă, necesită metodologic să fie verificate, înainte de a le adopta ca definitive, prin două mijloace: 1) prin analizarea reţelei cu cercetători din institutele şi muzeele de specialitate; 2) prin consultarea comitetelor judeţene pentru cultură şi educaţie socialistă şi prin acestea a activului cultural judeţean. Acest din urmă mijloc îl considerăm eficace în rezolvarea problemei care ne interesează — şi intenţionăm să-l realizăm chiar dacă o asemenea metodă a fost mai puţin uzitată pînă acum în cercetare — deoarece lucrătorii comitetelor judeţene pentru cultură şi artă şi ai aşezămintelor de cultură cunosc bine realităţile din zonele unde lucrează şi pot face sugestii utile asupra cărei localităţi dintr-o comună sau alta să cadă alegerea.

Tot printr-o consultare, cu institutul de cartografie, se vor definitiva şi harta de bază a Atlasului etnografic al României, precum şi hărţile de lucru.

O operaţie necesară, care va preceda începerea anchetei generale, este cea a tipăririi în cantitatea necesară şi în forma cea mai adecvată a chestionarelor şi a hărţilor de lucru. Preconizăm ca acelaşi chestionar să fie folosit şi în cercetările ce se vor efectua în localităţile din reţeaua de bază şi în cele din localităţile reţelei variabile.

Modalităţile de efectuare a anchetei generale reprezintă, pe plan metodologic, *un complex de măsuri strîns corelate între ele*, care concură în egală măsură la dobîndirea rezultatelor scontate. Precizăm că ancheta în localităţile din reţeaua constantă, de bază, diferă substanţial ca modalităţi de realizare, faţă de ancheta din reţeaua variabilă. Avînd în vedere ponderea şi însemnătatea hotărîtoare pe care o are pentru realizarea Atlasului etnografic al României ancheta generală în localităţile reţelei constante, prezentăm mai jos modul în care concepem orientativ desfăşurarea ei.

Distingem de la bun început două *momente esenţiale* ale desfăşurării anchetei generale în reţeaua de bază: **A.** *Culegerea de date preliminare asupra localităţii în care se va efectua ancheta de teren* şi **B.** *Culegerea datelor etnografice în cadrul anchetei generale de teren propriu-zisă.* Înfăptuirea ambelor momente presupune ca definitivă lista localităţilor din reţeaua de bază.

A. Considerăm, ca postulat teoretic şi metodologic, obligatoriu ca cercetătorii să cunoască preliminar datele principale asupra localităţii în care se va efectua ancheta. Parte din aceste date se pot obţine :

a) în Bucureşti de la instituţiile de specialitate şi

b) pe teren, de la organele de stat comunale, de la instituţiile culturale comunale sau muzeele judeţene.

a) Considerăm că în etapa ce precedă ancheta de teren trebuie culese în Bucureşti :

1) datele statistice cu privire la *demografia localităţii* în diferite etape istorice;

2) datele statistice asupra *componenţei etnice* a populaţiei în diverse etape;

3) principalele date — statistice, istorice, etnografice — asupra *ocupaţiilor populaţiei* din localitatea respectivă (şi, dacă e posibil, din microzona din care face parte) în diferite etape istorice;

4) principalele *date istorice* asupra localităţii cercetate;

5) *datele cartografice* de bază, cu privire la structura aşezărilor cercetate la sfîrşitul secolului trecut şi primele decenii ale secolului nostru, şi, în măsura posibilului, datele toponimice ale localităţii. Rămîne să se studieze ipoteza ca cercetarea concretă, în cadrul anchetei generale, asupra aşezărilor din reţea să fie precedată de o minuţioasă studiere a hărţilor topografice şi a celor cadastrale, stabilindu-se, în măsura în care se poate, tipurile şi variantele de aşezări de la începutul veacului nostru, urmînd ca apoi să se verifice şi completeze datele obţinute cu cele de pe teren.

6) Date cu privire la evoluţia nivelului de culturalizare a populaţiei din localitatea ce urmează a fi cercetată (circulaţia de carte în bibliotecile săteşti, şcolare, evoluţia numărului de radiouri, televizoare etc.).

b) Considerăm că în acelaşi timp trebuie să obţinem *de pe teren*, pentru *fiecare localitate inclusă în reţea*, următoarele date :

1) *Chestionare informative* din localitatea prevăzută a fi cercetată. Trebuie să facem unele precizări deoarece este vorba de un aspect metodologic nou în cercetarea pentru atlas. Plecînd de la ideea de a înarma pe cercetătorii care vor efectua ancheta cu cunoştinţe etnografice cît se poate de ample şi concrete asupra elementelor de cultură materială şi cultură spirituală existente în fiecare din localităţile unde se vor face cercetări, considerăm că trebuie trimise în aceste localităţi chestionare care, completate cu grijă de intelectuali din acele sate, să ne dea posibilitatea de a ne informa în prealabil asupra elementelor *concrete* din fiecare sat din reţea. Avantajele acestor chestionare informative sînt foarte evidente : vor pune pe cercetător în curent cu situaţia concretă, din satul respectiv, a temelor pe care el le va aprofunda, vor semnala aspecte ce vor necesita o adîncire în cursul anchetei generale, vor crea premisele reale ca intelectualii satelor care le-au completat să colaboreze strîns cu colectivele de cercetători ce realizează ancheta generală. Desigur că se va ridica întrebarea cum se va realiza instruirea acestor intelectuali din localităţile alese pentru a da rezultatul scontat? Practic credem că două soluţii ar fi eficiente : una, de a anexa la chestionare un instructaj detaliat asupra modului în care trebuie completate, şi a doua, de a folosi în acest scop mijloacele

moderne de comunicaţie cu masele, în speţă emisiuni speciale la radio şi televiziune. Atlasul etnografic al României fiind o lucrare de însemnătate naţională, sîntem convinşi că se justifică utilizarea celor mai moderne mijloace pentru a se asigura realizarea lui. Se mai poate pune încă o problemă, şi anume cine va desemna pe intelectualii din localităţile selectate, pentru a efectua această misiune de mare răspundere faţă de cultura noastră naţională. Ne exprimăm încrederea că vom găsi tot sprijinul la Ministerul Învăţămîntului şi la organele de resort judeţene pentru a însărcina pe directorii de şcoli să încredinţeze această sarcină celor mai componente cadre locale.

2) *Monografia localităţii* în care se va efectua ancheta generală sau a comunei din care aceasta face parte. Ea va sluji aceluiaşi scop informativ şi se va obţine în urma colaborării directe cu primăria şi directorul căminului cultural din fiecare localitate selectată.

3) *Numele*, vîrsta, ocupaţia exactă a *celor mai buni informatori* pe fiecare temă, precum şi datele necesare pentru a fi mai uşor de găsit; este limpede că dispunînd dinainte de asemenea date se va micşora durata generală a anchetei. Indicarea informatorilor o poate face cu multă răspundere intelectualul care completează chestionarul informativ.

4) *Fişe informative muzeale de obiect*, în care să se indice cu exactitate ce categorie de obiecte, din localităţile care se vor studia, există în patrimoniul muzeelor şi măsura în care ele pot fi utilizate pentru diferitele categorii de lucrări ale atlasului; colaborarea cu muzeele etnografice constituie o constantă în activitatea noastră, aşa că nu credem a mai fi nevoie să zăbovim asupra modalităţilor în care s-ar putea înfăptui cele propuse mai sus.

B. Pentru a realiza în cele mai bune condiţii ancheta generală de teren în situaţia în care în această etapă deja cunoaştem structura tematică, conţinutul şi numărul total de hărţi ale atlasului, categoriile de probleme selectate pentru atlas, numărul de întrebări din chestionare, numărul de localităţi de anchetat, trebuie să dăm un răspuns clar la întrebările:

a) ce *categorii de materiale* etnografice culegem;

b) cum asigurăm *probitatea ştiinţifică* a datelor culese pe teren şi *cu cîţi informatori* e necesar să lucrăm pentru aceasta;

c) *cine* va efectua cercetarea;

d) *cum* se va desfăşura ancheta generală;

e) *ce durată va avea ancheta generală* şi prelucrarea materialelor? Trebuie deci să ne pronunţăm asupra metodelor de lucru pe care le considerăm a fi mai eficace în condiţiile concrete de alcătuire a Atlasului etnografic al României.

a) Categoriile de materiale etnografice ce se vor culege în cadrul anchetei generale de teren vor fi: 1) *texte*, prin completarea chestionarului pe fiecare temă, şi 2) *ilustraţii-fotografii* (alb-negru şi color) făcute nemijlocit de către fiecare cercetător pe tema pe care o urmăreşte, *diapozitive* executate în aceleaşi condiţii, *desene* ale principalelor piese şi complexe care vor intra parţial şi în hărţile şi volumele de comentarii, *filme* documentare alb-negru şi color, asupra celor mai reprezentative piese şi complexe de cultură populară studiate. Pentru cazurile în care cercetătorul descoperă aspecte inedite de cultură populară, s-a prevăzut posibilitatea de a se îngloba descrierea pe larg a fenomenelor respective în chestionarul de cercetare.

b) Veridicitatea materialelor etnografice, probitatea ştiinţifică a datelor culese se vor asigura mai întîi de toate prin răspunderea, competenţa profesională şi rigurozitatea ştiinţifică a cercetătorilor care înfăptuiesc culegerea. Prin soluţiile diverse propuse mai sus se asigură informarea preliminară a cercetătorului, la care se adaugă informarea minuţioasă bibliografică asupra fiecărei zone în care se efectuează ancheta generală. Cercetarea concretă îşi are însă normele ei obligatorii şi fiecare fapt cules de pe teren trebuie testat, trebuie verificat. Dat fiind faptul că cercetarea concretă pentru atlas se bazează pe metoda chestionarelor, metodă folosită şi la atlasele realizate în alte ţări, considerăm metodologic necesar verificarea informaţiilor cu cel puţin trei informatori din localitatea respectivă. În cazul în care este posibil, verificarea să se facă cu un număr de patru sau chiar cinci informatori, alegîndu-i în aşa fel încît să cunoască bine tema abordată, dar să aibă vîrste diferite.

Problema utilizării judicioase a informatorilor este mult mai complicată pentru cercetarea concretă ce se va întreprinde pentru atlas în raport cu o cercetare tematică obişnuită. Complexitatea problemei porneşte în primul rînd de la faptul că, pentru culegerea datelor menite să ilustreze cultura noastră populară tradiţională în ceea ce a avut ea reprezentativ la sfîrşitul secolului trecut şi în primele decenii ale secolului nostru, teoretic s-ar impune să avem ca informatori numai localnici în vîrstă, care să fi fost în contact nemijlocit cu elementele de cultură pe care le relatează; or, este bine cunoscut din practica cercetării de teren că nu întotdeauna localnicii cei mai în vîrstă se dovedesc a fi şi cei mai înzestraţi informatori şi în asemenea cazuri chestiunea constă în a descoperi informatori ceva mai tineri ca vîrstă, dar care în urma unor împrejurări concrete date să cunoască foarte bine fenomenele de cultură pe care le studiem.

Complexitatea problemei derivă în al doilea rînd din faptul că pentru ancheta generală a Atlasului este necesar să se lucreze cu un număr mare şi variat de informatori, deoarece problemele tratate în atlas sînt şi ele foarte variate, iar un informator sau chiar cîţiva nu ar fi în măsură să dea răspunsuri competente la o seamă de probleme.

Pentru a sublinia această stare de fapt precizăm că, de pildă, informatorul care cunoaşte bine lucrarea pămîntului nu poate furniza datele necesare referitoare la creşterea animalelor şi invers, că păstorul nu cunoaşte viticultura, care reclamă cunoştinţe aparte, că vînătorul nu cunoaşte creşterea albinelor etc.; cu alte cuvinte, marea majoritate a temelor incluse în atlasul nostru reclamă cunoştinţe speciale din partea informatorului. Aşa sînt temele privind aşezările, gospodăria şi locuinţa, agricultura, creşterea animalelor, munca forestieră, viticultura, vînătoarea, pescuitul, creşterea albinelor, creşterea viermilor de mătase, cultivarea plantelor textile, mijloacele tradiţionale de transport, meşteşugurile de diverse categorii — dulgherie, rotărie, drăniţit, lucru în piele, lucru în os şi metal, fierărie, olărie etc. — instalaţiile tehnice populare, alimentaţia tradiţională, obiceiurile calendaristice, obiceiurile legate de naştere, de nuntă, de înmormîntare, alte obiceiuri şi credinţe. După un calcul preliminar efectuat de noi, în fiece localitate se va lucra cu aproximativ 25 de informatori, compensîndu-se diferenţele prin numărul diferit de meşteşugari existenţi în sate şi prin faptul că în unele cazuri un informator poate da răspunsuri şi la două sau mai multe teme din chestionar. Luînd ca bază faptul că în fiecare localitate din reţeaua constantă a atlasului fiecare temă va fi cercetată cu minimum trei informatori, pentru Atlasul etnografic al României se vor culege date etnografice de la aproximativ 45 000 de informatori. Aceasta înseamnă totodată un minimum de date de la 1800 de informatori pentru fiecare temă în parte inclusă în atlas. Conlucrarea strînsă cu intelectualii din fiecare sat şi sprijinul ce sîntem încredinţaţi că ni se va da din partea organelor judeţene de partid şi de stat vor crea condiţiile pentru ca în cursul anchetei generale să se poată efectua consemnarea faptelor cu numărul de informatori necesar, în aşa fel încît să se asigure probitatea ştiinţifică a materialelor culese.

c) Hotărîtoare în alcătuirea Atlasului etnografic al României este soluţia ce se va adopta în următoarea problemă : *cine* va efectua cercetarea concretă şi cine va prelucra datele obţinute. Soluţiile aplicate în alte ţări sînt variate ; la atlasele german, elveţian şi austriac, de pildă, materialele au fost adunate pe bază de chestionare prin folosirea exclusivă de corespondenţi voluntari. În alte cazuri, cum este atlasul suedez, specialiştii au mers pe teren şi au verificat datele obţinute de la corespondenţii voluntari, abordînd şi alte probleme. Specialiştii polonezi au efectuat pentru seria nouă cercetarea integrală de teren pentru tema urmărită. Din analiza experienţei întocmirii altor atlase se desprinde limpede concluzia că, în marea majoritate a cazurilor, colectivele care au cules datele de pe teren nu au coincis cu cele care au prelucrat şi publicat materialele.

Teoretic, ancheta generală pentru atlas s-ar putea efectua :

1) prin corespondenţi locali, trimiţîndu-li-se chestionare pe care odată completate să le retrimită Institutului, unde să se prelucreze datele ;

2) prin corespondenţi locali şi cercetători, aceştia din urmă deplasîndu-se într-o serie de localităţi pentru a verifica datele obţinute şi a le completa ;

3) de către colectivul de cercetători pentru atlas (al Institutului de etnografie şi folclor, care ar cuprinde, fireşte, şi cercetători de la alte institute specializate care sînt interesate în efectuarea unei asemenea lucrări, cum sînt, de pildă, Institutul de istorie a artei şi Institutul de studii sud-est europene) ;

4) de către colectivul de cercetători pentru atlas, de la alte institute şi de muzeografi din cadrul muzeelor cu profil sau preocupări etnografice ;

5) de către un grup de intelectuali cu pregătire superioară (sau studenţi instruiţi anume pentru culegerea de materiale pe grupe de probleme), sub îndrumarea nemijlocită a specialiştilor.

Fiecare din soluţiile înfăţişate prezintă avantaje şi dezavantaje. Ideal ar fi să dispunem de un număr suficient de mare de cercetători, cu o experienţă mai îndelungată, şi de timp mai îndelungat în care să se efectueze ancheta generală ; cu alte cuvinte, ancheta generală să fie realizată de un colectiv de cercetători specializat pentru atlas. Acest lucru este dificil de realizat şi cere timp pentru a-l înfăptui. Considerăm, pe de altă parte, că a ne limita la datele obţinute prin chestionare completate de corespondenţii locali ar însemna să limităm nivelul informaţional, baza de fapte a atlasului.

Examinînd multilateral posibilităţile existente la noi, credem că soluţia optimă pentru înfăptuirea acestei lucrări este de a efectua ancheta generală de teren cu un colectiv format din cercetători ai secţiei de etnografie a Institutului de etnografie şi folclor — care de fapt constituie un nucleu de bază al Atlasului etnografic al României —, ai altor institute de specialitate cointeresate şi din muzeografi din cadrul muzeelor de specialitate din întreaga ţară.

Modalităţile organizatorice în care să se închege aceste colective şi să-şi desfăşoare activitatea rămîn a fi examinate. Este foarte important ca din cadrul muzeelor etnografice, îndeosebi al unităţilor mari, să participe în mod constant, pe întreaga durată a culegerii materialelor în cadrul anchetei generale, aceiaşi cercetători, pe aceleaşi probleme. Ei ar putea forma colective mixte cu cercetătorii colectivului pentru atlas ai Institutului de etnografie şi folclor. Se poate apoi examina de la an la an ce teme din ce judeţe se acoperă prin această colaborare. Specificăm faptul că sarcina primordială a acestui colectiv constă în a culege datele etnografice, urmînd ca prelucrarea acestora, care necesită operaţiuni speciale şi complicate, să fie încredinţată unui grup mai restrîns, în principal al Institutului. Ne gîndim la această soluţie, deoarece nu ne putem îngădui ca pe o perioadă de cîţiva ani să dislocăm totalmente, de la muzeele respective, personal ştiinţific, care are şi alte atribuţii de îndeplinit în aceeaşi vreme.

În cazuri deosebite s-ar putea opta şi pentru soluţia ca materialul unui grup de hărţi, pe o anume temă, să fie prelucrat de către un anume muzeu, care dispune, prin profilul său, de bogate materiale tradiţionale în problema respectivă şi de personalul ştiinţific necesar. Un asemenea caz ar putea fi tema industriile populare ţărăneşti pe care să şi-o asume Muzeul Brukenthal sau, cum am mai specificat, portul popular care să fie realizat de către Institutul de istorie a artei. Atragem numai atenţia că pe durata anchetei generale cercetătorii instituţiilor respective, înglobaţi în activitatea pentru atlas, vor avea de depus eforturi suplimentare determinate tocmai de natura acestei cercetări.

Avantajele soluţiei propuse sînt multiple: 1) datele etnografice din fiecare localitate inclusă în reţeaua de bază vor fi culese de oameni de specialitate care activează în acest domeniu; 2) nivelul ştiinţific al materialelor culese va fi în acest fel cel corespunzător; 3) instruirea specială, care credem că va fi necesar să se facă, se va realiza cu mai multă eficienţă, avînd în vedere că se face cu personal ştiinţific ce lucrează în muzee de specialitate; 4) metoda este avantajoasă şi din punct de vedere economic în raport cu soluţia de a instrui un grup de intelectuali tineri sau studenţi, care ar necesita să fie scoşi din producţie anume pentru acest lucru şi să se suporte toate cheltuielile pentru participarea lor la această acţiune.

Desigur că se va pune întrebarea la cît ar trebui să se ridice numărul total de cercetători şi muzeografi care vor forma colectivul pentru atlas. După opinia noastră el ar trebui să fie de circa 30, iar orice augmentare a acestui număr va diminua durata generală a cercetării, chestiune pe care o vom trata mai jos.

d) *Modalitatea optimă de a desfăşura ancheta generală* trebuie să constituie o soluţie realistă, perfect realizabilă cu numărul şi calificarea personalului ştiinţific de care dispunem, cu mijloacele materiale existente. Experienţa adunării materialelor pentru atlase din alte ţări sugerează unele soluţii, dar nu oferă o rezolvare specifică condiţiilor ţării noastre.

O chestiune fundamentală o constituie opţiunea pentru *simultaneitatea sau succesiunea* pe provincii istorice a cercetării de teren. Cu alte cuvinte, dacă cercetarea concretă se va desfăşura simultan în toate localităţile reţelei de bază sau dacă cercetarea de teren se va efectua pe mari zone istorico-geografice. Au fost exprimate opinii conform cărora ancheta generală ar trebui să se desfăşoare simultan. După cum am specificat mai sus, condiţiile concrete de care dispunem nu ne îngăduie să adoptăm o asemenea soluţie. Noi opinăm pentru cea de a doua soluţie. Preconizăm ca *cercetarea concretă să se efectueze pe provincii istorice, iar în cadrul acestora pe judeţe şi zone etnografice.* Să începem, de pildă, ancheta generală în Oltenia, după care să extindem investigaţia în Muntenia, Dobrogea, Moldova, Transilvania, Banat.

Realizînd cercetarea localităţilor din reţeaua de bază într-o perioadă de timp relativ scurtă, există garanţia de a dispune de toate datele concludente pentru perioada cartografiată în atlas.

Alegerea acestei căi pentru efectuarea anchetei generale atrage după sine acceptarea unui alt principiu, fundamental în realizarea la înalt nivel ştiinţific a atlasului nostru, şi anume ca *odată cu ancheta generală de teren să se efectueze şi prelucrarea datelor etnografice culese.*

Preconizăm aplicarea acestor două principii pentru că ele prezintă o seamă de avantaje : 1) cercetarea concretă în cadrul anchetei generale se va efectua în localităţile reţelei de bază de către acelaşi colectiv de specialişti ; 2) desfăşurînd cercetarea pe regiuni istorice se vor putea efectua concomitent şi prelucrarea datelor culese, precum şi verificările necesare ; 3) aspectele etnografice locale vor putea fi surprinse mai lesne dacă prelucrarea materialului se realizează în scurtă vreme de la culegerea lui ; 4) se vor putea mai uşor rezolva unele aspecte organizatorice legate de deplasarea colectivului de cercetare.

Cum să se desfăşoare ancheta? Teoretic există mai multe modalităţi :

1) fiecare cercetător şi muzeograf din colectivul pentru atlas să completeze răspunsurile la toate chestionarele, în fiecare localitate ;

2) pentru fiecare grup de teme să existe un mic colectiv care să completeze chestionarele respective, în fiecare localitate ;

3) un cercetător să răspundă de o regiune istorică sau de un grup de judeţe, chestionarele fiind completate în acest caz de către corespondenţi locali ;

4) să se cerceteze o temă sau un grup de teme pe toată ţara, urmînd ca după încheierea prelucrării datelor culese să se abordeze în aceeaşi manieră alte teme sau grupuri de teme.

Fiecare din modalităţile expuse prezintă avantaje şi dezavantaje. Cea mai eficace pentru realizarea Atlasului etnografic al României este, după opinia noastră, aceea ca membrii fiecărui colectiv restrîns de cercetători şi muzeografi, care se preocupă cu studiul anumitor probleme, să completeze chestionarele axate pe grupul de teme respectiv. Considerentele de ordin ştiinţific şi organizatoric care ne fac să opinăm pentru această soluţie sînt următoarele: se va asigura mai întîi de toate nivelul ştiinţific corespunzător al materialului etnografic consemnat, deoarece culegerea datelor se va efectua de specialişti în respectiva problemă sau cu afinităţi pentru respectiva problemă; în al doilea rînd, adunarea sistematică, unitară, de pe întreg cuprinsul ţării, a datelor pe o anumită problematică de către un anume colectiv de cercetători va facilita obţinerea unei viziuni unitare asupra fenomenelor urmărite, asupra corelării lor, ceea ce va îngădui o mai profundă şi multilaterală analiză şi interpretare a datelor culese; în al treilea rînd, acest mod de lucru va conduce la elaborarea unor volume de comentarii, substanţiale sub raportul cunoaşterii concrete a materialelor etnografice, deci al exactităţii datelor cuprinse în atlas, precum şi sub raportul interpretării lor; în al patrulea rînd, acest mod de lucru va îngădui ca pe parcursul desfăşurării anchetei generale, prin perfecţionarea şi experienţa obţinută de membrii colectivului respectiv, chestionarele aparţinătoare aceluiaşi grup de teme să poată fi completate de fiecare membru al colectivului restrîns; el va îngădui totodată ca schimbul de opinii asupra rezultatelor obţinute şi a mersului anchetei să se efectueze cu regularitate, aducîndu-se, la nevoie, corectivele necesare; în al cincilea rînd, deplasările de la o localitate la alta în cadrul judeţului studiat se pot efectua mai uşor.

Rămîn încă două aspecte care se cer a fi lămurite pe plan metodologic şi organizatoric;

1. Dacă întregul colectiv de cercetare pentru atlas va efectua în acelaşi timp cercetarea într-o localitate, sau dacă cercetarea se va realiza în cadrul unui judeţ prin rotaţie de la o localitate la alta de către colectivele restrînse, tematice. În situaţia în care deţinem toate datele preliminare pentru localitatea ce urmează să o investigăm, desigur că şi primul procedeu şi al doilea pot fi aplicate. Pentru a ne putea însă pronunţa asupra avantajelor şi dezavantajelor uneia dintre cele două soluţii va trebui să cunoaştem cu certitudine de ce anume mijloace moderne de transport va dispune colectivul de cercetare pentru atlas; noi opinăm să se asigure două sau trei microbuze care să îngăduie deplasările rapide ale membrilor colectivelor în perimetrul comunelor sau chiar al unui sat. Această dotare constituie o necesitate şi sub raportul eficienţei cercetării pe planul scurtării duratei anchetei generale de teren.

2. Al doilea aspect se referă la raportul între culegerea informaţiilor şi culegerea ilustraţiilor. Este limpede pentru oricine cunoaşte regulile de cercetare că investigaţia concretă precedă selecţionarea pieselor etnografice ce urmează a fi culese ca material ilustrativ. În ceea ce priveşte desenele, acest fapt este deosebit de grăitor. De aceea considerăm că tehnica de lucru pe care s-o adoptăm va trebui să fie următoarea: cercetătorul să efectueze *culegerea informaţiilor*, să *fotografieze* fenomenele reprezentative studiate, să întocmească, *fişe-semnal* pentru piesele ce urmează a fi desenate de desenatori, să întocmească *fişe-semnal* pentru piesele sau complexele ce trebuie filmate documentar, să întocmească *fişe-semnal* pentru obiectele rare descoperite care trebuie să-şi găsească locul în mu-

zeele etnografice locale, judeţene sau chiar republicane. Pe baza fişelor-semnal se va alcătui ilustraţia cu desene, relevee, schiţe etc. şi cu film documentar. Fără îndoială că se va crea un decalaj între consemnarea informaţiilor în chestionare şi realizarea desenelor. Acest decalaj este însă inevitabil, şi în mod obiectiv durata alcătuirii acestui gen de ilustraţie se va prelungi cu cîteva zile pentru fiecare zonă studiată. Chiar şi în acest caz mărirea numărului de desenatori faţă de cel existent în prezent în institutul nostru se impune. Documentarea prin folosirea filmului poate căpăta un caracter organizat aparte, el efectuîndu-se chiar şi după reîntoarcerea colectivului de cercetare de pe teren.

Am subliniat mai sus ideea de a efectua concomitent adunarea datelor etnografice cu *prelucrarea lor*. Asupra metodelor de clasificare a materialelor culese pentru atlas, ca şi a procedeelor tehnice de însemnare pe hartă nu vom insista întrucît etnografia dispune în prezent de o vastă experienţă în aceste privinţe şi o dezbatere consacrată acestor probleme va arăta la ce soluţii tehnice ne vom opri. Unui moment ni se pare însă că trebuie să-i acordăm de pe acum întreaga atenţie. Este vorba de verificarea unor date culese şi completarea lor. Momentul poate avea în multe cazuri importanţă hotărîtoare pentru nivelul ştiinţific al rezultatelor ce se vor obţine, ca şi pentru progresul întregii lucrări la atlas, pentru că prin verificări sau completări se asigură însăşi probitatea datelor. De aceea în ansamblul de măsuri organizatorice preconizăm ca după încheierea cercetărilor concrete într-o regiune istorică sau într-un grup mai mare de judeţe să se prevadă o anume perioadă de timp necesară verificărilor de teren.

Desigur că va mai fi nevoie de unele reveniri în anumite microzone şi în perioada elaborării comentariilor şi mai ales a definitivării acestora. Chestiunea nu va afecta însă durata generală a anchetei de teren pentru atlas.

S-a discutat mult cu privire la cartografierea datelor etnografice culese de pe teren, dacă acest lucru să fie efectuat de cartografi ai Secţiei de etnografie sau de un institut specializat în aceste probleme de cartografiere. Este fără îndoială un fapt că în ultimele decenii metoda cartografierii etnografice s-a impus în domeniul nostru. Realizarea ei se face în unele ţări de către sectoare specializate în cartografie din cadrul institutelor de etnografie, cum e de pildă în U.R.S.S., sau de către institute de cartografie, cum e de pildă în R. F. a Germaniei. Credem că ştiinţific nu se poate lua în discuţie o altă alternativă decît aceea ca cercetătorii fiecărei probleme să cartografieze într-o etapă iniţială datele adunate şi sistematizate, adică să întocmească proiectul fiecărei hărţi din atlas. Fireşte că pe parcursul acestei activităţi va trebui să se asigure o strînsă colaborare cu specialiştii Institutului de cartografie. Pregătirea hărţilor etnografice pentru tipărire o vedem însă realizată numai de către specialiştii Institutului de cartografie. În ceea ce priveşte tipărirea volumelor de comentarii, acesta se poate realiza pe cale obişnuită, la edituri.

e) O chestiune fundamentală la care rămîne să mai răspundem se referă la *durata anchetei generale şi a elaborării întregii lucrări*. Acum cînd dispunem de toate datele înfăţişate mai sus, perspectivele realizării acestei monumentale lucrări se conturează destul de limpede. Cu colectivele propuse, în condiţiile în care am vorbit, ancheta generală ar urma să se efectueze — paralel cu prelucrarea datelor deja culese — într-o perioadă de patru-cinci ani urmînd ca în următorii doi ani să se definitiveze hărțile și comentariile, pregătindu-se pentru publicare. Experiența ce se va acumula pe parcursul lucrării va putea influența și durata generală a elaborării acestei lucrări într-un sens sau altul.

★

Din datele înfățișate mai sus rezultă clar că în următorii ani arhiva Institutului de etnografie și folclor se va îmbogăți cu o cantitate considerabilă de materiale etnografice. Modul cum am conceput desfășurarea activității științifice de alcătuire a Atlasului etnografic al României ne obligă să luăm în discuție și *problema arhivării materialului etnografic ce se va culege, a criteriilor orientative în organizarea și vehicularea lui* pe întreg parcursul lucrării.

Ținînd seama de faptul că am conceput chestionarele în așa fel încît ele să servească și drept fișă de bază pentru clasificarea fenomenelor studiate, fără a mai fi nevoie de recopierea lor, ca și de faptul că utilizarea datelor va fi permanentă, chiar și după elaborarea lucrării, considerăm că materialele culese în cadrul anchetei generale trebuie să fie arhivate aparte în *Arhiva Atlasului etnografic al României*. Acest lucru va facilita consultarea, oricînd, a acestui material întrucît, prin însăși structura internă a atlasului și a chestionarelor, el este organizat pe principiul clasificării tematice și al repartizării geografice.

Arhiva Atlasului etnografic al României va trebui să cuprindă atît textele — informațiile din chestionare și cele suplimentare, cît și ilustrația corespunzătoare adunată — fotografii, diapozitive, desene, filme, organizate după principii unitare.

★

Atlasul etnografic este o lucrare de amploare, prin excelență *colectivă*. Ea se realizează prin unirea eforturilor tuturor specialiștilor ce lucrează în acest domeniu. Interesul pentru elaborarea acestei lucrări s-a materializat pînă în prezent prin colaborarea rodnică, directă, a colectivului pentru atlas al Institutului de etnografie și folclor cu specialiști de la Institutul de istorie a artei, Institutul de studii sud-est europene, de la filialele din Cluj și Craiova ale Academiei Republicii Socialiste România, de la marile muzee etnografice — Muzeul satului, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Muzeul etnografic al Moldovei, Muzeul etnografic al Banatului. Dezbateri fructuoase, pe marginea problemelor Atlasului etnografic al României au fost purtate în cadrul Comisiei pentru atlas care reunește specialiști de prestigiu din domeniul etnografiei și domenii apropiate etnografiei, precum și în cadrul ședințelor operative de lucru ale colectivului pentru atlas. Considerăm că e necear ca într-un viitor apropiat să dezbatem în cadrul Comisiei pentru atlasul etnografic ceea ce ne propunem să facem, soluțiile cărora dorim să le dăm viață, soluții și rezultate pe care să le examinăm apoi în fiecare etapă principală de realizare a atlasului, pînă inclusiv în etapa de elaborare a unor hărți de probă și a hărților definitive ale atlasului.

Începînd cu acest an colaborarea cu celelalte instituții, inclusiv cu muzeele etnografice, va trebui să se realizeze prin *coordonarea planurilor de cercetare*, ceea ce presupune implicit realizarea în termenul fixat a sarcinilor asumate de către fiecare instituţie pentru a nu stînjeni ritmul general al înfăptuirii Atlasului etnografic al României. Atlasul păşeşte într-o etapă hotărîtoare a realizării sale, bucurîndu-se din plin de climatul de constantă colaborare pe tărîm ştiinţific, care, prin condiţiile create de partidul nostru, caracterizează întreaga viaţă ştiinţifică a ţării.

Dacă am găsit şi găsim o deplină înţelegere şi conlucrare la cercetătorii de la institute şi muzee, sîntem convinşi că vom găsi cea mai deplină înţelegere şi cel mai eficient sprijin atît la comitetele judeţene pentru cultură şi educaţie socialistă, activul cultural şi intelectualitatea locală, cît şi la masa largă de oameni a căror cultură şi mod de viaţă le vom înfăţişa în Atlasul etnografic al României. Considerăm că este necesară o amplă punere în temă a publicului românesc asupra scopului pe care-l urmărim prin înfăptuirea Atlasului etnografic al României. Această punere în temă va trebui făcută prin folosirea tuturor mijloacelor de comunicaţie cu masele, în special presa, radioul, televiziunea. De asemenea credem că este important ca în mod sistematic să se prezinte publicului, prin aceleaşi mijloace de comunicaţie cu masele, principalele rezultate şi probleme ce se ivesc pe parcursul efectuării lucrării. Cunoscînd bine ceea ce ne propunem, nădăjduim că publicul ne va oferi cel mai competent sprijin în realizarea atlasului.

Este poate încă prea devreme să vorbim despre multilaterala însemnătate pe care o va avea, pentru cercetarea etnografică românească, investigaţia ce se va realiza pentru Atlasul etnografic al României. Putem însă afirma de pe acum că prin realizarea lui se va pune o temelie puternică edificiului etnografiei româneşti, se va deschide calea elaboratelor de sinteză, vom dispune de un valoros material pentru cercetări etnografice, moderne. Prin alcătuirea acestei lucrări asupra bogatei şi originalei culturi populare din ţara noastră, etnografii români îşi împlinesc o înaltă îndatorire ştiinţifică şi patriotică.

LES PRINCIPES ET LES MÉTHODES DE LA RÉALISATION DE L'ATLAS ETHNOGRAPHIQUE DE LA ROUMANIE

L'auteur examine au début de cette étude le contexte général dans lequel on réalise les Atlas Ethnographiques et met en évidence le fait d'inclure la constitution d'un Atlas ethnographique parmi les préoccupations de base de l'ethnographie roumaine à cette étape. Ceci étant la suite d'une appréciation réelle, objective, du degré atteint aujourd'hui par la recherche ethnographique roumaine, ainsi que des requêtes imposées à ce domaine par la recherche moderne. Cette action, d'une grande responsabilité scientifique assumée par les ethnographes roumains, c'est-à-dire celle de recueillir systématiquement, employant une méthodologie unitaire basée sur des principes matérialiste-dialectiques sur la vie et le monde, les témoignages de la civilisation et de la culture populaire sur tout le territoire de notre pays et de les mettre en valeur de manière scientifique, peut être comprise dans la vaste action conduite et soutenue par l'Etat roumain, celle de réunir, de conserver, d'étudier et valorifier le riche patrimoine de notre culture populaire.

L'Atlas ethnographique de la Roumanie est également conçu comme un instrument de travail et comme un précieux fondement pour des éla-

borés de synthèse et comme une première interprétation des matériaux recueillis, plus ample, quand même approfondie.

On souligne dans cette étude les conditions particulièrement favorables dont jouit l'Atlas ethnographique de la Roumanie, à savoir : la richesse des matériaux de terrain, le vaste patrimoine de témoignages de la culture populaire existant dans les musées et dans les archives des institutions de spécialité, l'expérience acquise par les autres pays quant à réaliser les Atlas ethnographiques.

Dans l'étude présente on a formulé les principes dirigeants de ces travaux. On réalisera ainsi un *Atlas ethnographique de la Roumanie* qui réfléchira en même temps les caractères propres de la culture et du mode de vie de notre peuple et ceux des nations cohabitantes ainsi que les influences réciproques le long du temps. La structure de l'Atlas comprendra, la sélection aidant, les principaux aspects de la culture populaire traditionnelle. On assurera de la sorte une vision thématique unitaire. Conformément aux buts de cet Atlas, aux sources ethnographiques dont nous disposons, à l'étape actuelle de l'évolution de notre culture populaire, aux forces scientifiques qui peuvent être entraînées dans cette action, ainsi qu'au temps nécessaire pour élaborer ce travail, on présentera dans l'Atlas ethnographique de la Roumanie, moyennant des *cartes ethnographiques*, la civilisation et la culture populaire, de la fin du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e, avec les formes traditionnelles caractéristiques qui se maintenaient encore et tout particulièrement dans les milieux villageois. Dans les *volumes de commentaires* on présentera l'évolution avant et après la période mentionnée, jusqu'à nos jours, appliquant de la sorte les principes synchroniques et diachroniques. On présente ensuite sur des cartes imprimées les caractères propres à chaque phénomène de culture populaire ainsi que les variantes et les rapports entre celles-ci. On présentera de même la fonctionnalité et la fréquence des phénomènes ethnographiques. On assurera la manière de comparer scientifiquement les témoignages ethnographiques et à l'aide des données recueillies dans le cadre de l'Atlas ethnographique de la Roumanie, on contribuera à la réalisation de l'Atlas ethnographique de l'Europe. On a inclu dans notre problématique tous les thèmes de l'Atlas ethnographique de l'Europe.

Partant de ces principes, l'auteur examine ensuite la structure thématique de l'Atlas ethnographique de la Roumanie, la manière dont on utilisera les sources, les critères mis à la base des questionnaires, les principes de sélection concernant le réseau des localités à enquêter, la méthodologie dont on use, la constitution de l'archive de l'Atlas, la collaboration scientifique interinstitutionnelle.

A cet état de préparatifs généraux, la structure de l'Atlas ethnographique de la Roumanie a été établie aux suivants chapitres principaux :

a) groupe de cartes introductives ; b) les habitats humains ; c) l'exploitation traditionnelle ; d) la maison ; e) l'agriculture ; f) l'élevage du bétail ; g) la viticulture ; h) les métiers populaires ; i) la culture et l'usinage des plantes textiles ; j) l'élevage des vers à soie ; k) l'apiculture ; l) la chasse ; m) la pêche ; n) l'alimentation ; o) les installations techniques populaires ; p) les moyens de transport ; r) les coutumes en relation avec le cycle de la vie (naissance, mariage, enterrement) ; s) coutumes en relation avec les occupations; t) coutumes calendaires; u) autres coutumes. On a accordé donc une prépondérance aux problèmes dont l'étude peut définir les traits caractéristiques de notre culture populaire, les traits communs et distinctifs par rapport à la culture d'autres nationalités ou des peuples voisins.

L'auteur expose amplement sa conception quant aux parties constitutives de l'Atlas ethnographique de la Roumanie. Celles-ci seront: un *texte introductif* comprenant le but, les principes généraux, la méthodologie de travail qui constituera la préface du premier volume des cartes; ensuite un *groupe de cartes générales, les cartes ethnographiques* pour chaque thème, groupées en fascicules; un *volume de commentaires* qui accompagnera chaque fascicule ou le volume respectif de cartes, et l'*illustration* nécessaire. On présente de manière complète ce que doit comprendre chacune de ces parties composantes. On souligne particulièrement le fait que les volumes de commentaires auront un côté introductif qui expliquera les cartes respectives et un autre descriptif-interprétatif où l'on fera une première description ample des éléments étudiés, en spécifiant leurs particularités zonales, une première interprétation des données recueillies, une ample bibliographie sur le thème et une riche illustration.

Les sources utilisées seront les matériaux ethnographiques *de terrain* (pour les cartes ethnographiques), les pièces ethnographiques des musées, les témoignages ethnographiques existant dans les documents des archives, les témoignages ethnographiques de la littérature de spécialité, des témoignages iconographiques (dans les volumes et les commentaires et partiellement sur des cartes). On présente de manière détaillée la façon dont on utilisera chacune de ces catégories de sources et on milite pour l'institution en même temps, sur plan national, d'un inventaire des matériaux ethnographiques des musées, basé sur des fiches unitaires et pour la publication dans des volumes à part, d'un corpus de documents pour certains matériaux ethnographiques, compris dans des documents historiques des archives de notre pays.

L'auteur, en exposant les critères de constitution des questionnaires, souligne qu'ils reflètent comme principes de base, la consignation de toutes les catégories de faits ethnographiques rencontrés sur le terrain, la fonctionnalité des phénomènes de culture populaire, leur fréquence, leur dynamique, la causalité des changements qui ont eu ou qui ont lieu dans l'évolution des phénomènes étudiés.

On a amplement exposé le complexe de critères pour la sélection des localités qui doivent être inclues dans le réseau à enquêter. On aboutit à la conclusion que leur nombre doit représenter un cinquième du total du nombre actuel des communes de notre pays et on propose qu'en dehors du réseau constant, de base, on adopte aussi un autre de variables où l'on puisse accumuler le matériel ethnographique. On préconise aussi de choisir certaines localités où des recherches ont été effectuées pour les atlas linguistique et anthropologique, etc.

On présente dans cette étude avec bien de détails, la méthodologie de l'enquête générale, de la vérification des données recueillies, de la fréquence, la classification et la cartographie des données, de la constitution des commentaires.

On présente un ample complexe des mesures qui sont en étroite corrélation pour l'obtention des résultats envisagés. On préconise que la recherche dans les localités du réseau constant soit faite par un groupe de recherche pour l'atlas formé par des chercheurs des instituts de spécialité et des musées.

On expose ensuite la modalité dont on organise dans les archives les matériaux recueillis sur le terrain, les critères orientatifs pour l'organisation et la véhiculation de l'archive sur tout le parcours du travail.

On met en relief dans la partie finale, l'importance de l'effort collectif des ethnographes roumains, le rôle de la Commission pour l'Atlas ethnographique, l'importance des résultats de ce travail.

IMPLICAȚIILE STRUCTURALISTE ALE ISOGRAMEI ETNOLOGICE

PAUL SIMIONESCU

La prima vedere s-ar părea că o anumită ireconciliabilitate a celor două perspective metodologice în etnologie — pe de o parte, cartograma ca formulare a diversității fenomenelor prezentate în desfășurarea lor spațială și, pe de altă parte, ,,modelarea'' structuralistă — este de nedepășit. Pe de o parte, deci, o intuitivă expresivitate a răspîndirii spațiale a fenomenelor abordate; pe de altă parte, o anumită descifrare, prin surprinderea coeziunii, a interdependenței corelative a elementelor compozite ale unui întreg, privit ca un sistem ireductibil de relații.

Într-o anumită măsură, această perspectivă, rezultată din suprapunerea celor două formulări sau indicații metodologice — reprezentarea cartografică în semnificația impusă mai cu seamă de așa-numitele atlase etnografice și analiza structuralistă —, ne-a fost sugerată de unele studii care vizau interferențe similare în cadrul cercetării lingvistice, mai exact în cadrul geografiei lingvistice sau dialectologiei cu un termen mai propriu. Discuția purtată în unele studii de lingvistică, din care aș aminti cu precădere două : unul publicat cu aproape patru decenii în urmă sub semnătura lui N. S. Trubetskoy [1] și altul, după opinia noastră mult mai concludent, publicat relativ recent de Uriel Weinreich sub titlul *Is a structural dialectology possible* [2], subliniază și delimitează tocmai această problemă : dacă și în ce condiții este posibil studiul variabilității teritoriale a limbii prin intermediul principiilor și cu ajutorul tehnicii elaborate de lingvistica structuralistă. Cu alte cuvinte, în ce condiții este posibilă o ,,dialectologie structurală''.

Transmutarea acestei perspective de înțelegere în sfera preocupărilor etnologice ni s-a părut firească, mai cu seamă prin implicațiile acelei rețele de linii pe care le numisem într-un studiu anterior [3] *isograme etnologice* sau *isoetnii* — echivalente, funcțional vorbind, isogloselor folosite în lingvistică. Această modalitate de interpretare a unei serii de fenomene

---

[1] *Phonologie und Sprachgeographie*, în ,,T.C.L.P.'', IV (1931), p. 228—234.

[2] În ,,Word'', X (1954), nr. 2—3, p. 388—400.

[3] Paul Simionescu, *Isograma etnologică, un nou concept de determinare cartografică*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', XV (1970), nr. 4, p. 335—342.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 6, p. 473—480, București, 1971

etnografice analizate cartografic ne-a dus la ideea justificării, în prezentarea de față, a ceea ce s-ar putea numi, cu un termen generic, etnografie structurală. Cu alte cuvinte, ca și în cazul investigațiilor și reprezentărilor de ordin lingvistic, unde conceptul de *isoglosă* (ca și toate implicațiile similare acestuia : *isotone*, *isolexe*, *isomorfe*, *isosintagme*), *isograma etnologică* sau *isoetnia* exprimă — în general vorbind — determinări în ansamblul de fenomene prin gruparea echivalențelor în cadrul datelor respective.

Liniile isogramelor etnologice sau liniile isoetnice [4] au o dublă funcționalitate : mai întîi o delimitare spațială a configurației ariilor surprinse în diversificarea coloraturii sau specificității lor etnografice (dintr-o perspectivă fie tematică — deci unilaterală —, fie generală) ; apoi o expresie a interferențelor tuturor punctelor de pe hartă cu semnificații comune. Aria relevată de isograma etnologică sau aria isoetnică reprezintă acel cadru, acea zonă a cărei particularitate de ordin etnografic o detașează stratificat din contextul general. Altfel spus, ariile isogramelor etnologice sau ariile isoetnice surprind un fenomen sau o serie de fenomene comune, au o notă sau mai multe note caracteristice similare, au un anumit fel identic de a reacționa în fața unor ,,stimulenți'', o anumită amprentă definitorie.

Ce semnificație implică însă determinarea ariilor și liniilor isogramelor etnologice sau, într-un sens mai larg, a ariilor și liniilor isoetnice? Circumscriu ele — într-o nouă modalitate de înțelegere metodologică — acele centre de tradiție istorică detașate, cunoscute evident într-o oarecare măsură, anticipat, sub denumirile locale de țări? Se vor putea surprinde, prin convergența acestei rețele de linii, unele arii care reflectă încă în viața contemporană o anumită pulsație de originalitate, de autenticitate și, implicit, detașarea din contextul general a zonelor de interferență, ,,de mixtură''? Vor putea aceste noi expresii ale abstractizării științifice să exprime mai lămurit fizionomia caracteristică și notele specifice diferențiate ale ariilor geografice? Vor putea aceste determinante să exprime mai lămurit, de pildă, semnificația și gradul de puritate al așa-numitelor ,,izolate'', sau implicațiile fenomenului de ,,migrație culturală''? Noi credem că da. Toate problemele enunțate mai sus și încă multe altele, tot atît de importante, pe care le-am omis din scurta înșiruire, mai mult exemplificativă, devin, într-o oarecare măsură, dacă nu probleme elucidate complet pe această cale, oricum cu multe, foarte multe simplificări și ordonări în vederea unei înțelegeri cît mai deplin științifice.

Se poate obiecta că, în genere, evaluarea diferențierilor zonale ale fenomenelor reprezentate cartografic prin intermediul liniilor isogramelor etnologice sau isoetniilor nu va constitui, mai mult sau mai puțin, decît un nesemnificativ plus de cunoaștere față de ceea ce exprimă sau poate exprima metodologia clasică. Același lucru se poate conchide, într-o mare măsură, şi atunci cînd ne referim la metodologia specializată a reprezentărilor cartografice, aşa cum acestea au fost folosite pînă în prezent, de pildă în atlasele etnografice, indiferent de întinderea ariei lor de investigaţie.

---

[4] Distincția dintre conceptul de isogramă etnologică și conceptul de isoetnie vizează evident exclusiv o diferențiere numai în raport cu spațiul geografic luat în considerare : linia și aria isoetnică fiind din această perspectivă expresia unei anumite comunități etnice, ea nu poate constitui deci formularea științifică adecvată pentru determinarea acelor unități zonale stratificate în cadrul structurilor etnice propriu-zise.

Evident, nici noi nu credem că, în genere, implicaţiile rezultate din aplicativitatea liniilor şi confluenţelor isogramelor etnologice vor putea determina — cu unele excepţii — noi stări de fapt, mai mult sau mai puţin neenunţate prin cercetările şi anchetele de teren anterioare.

Dincolo de limita convenită a anumitor excepţii, prima notă de originalitate a acestei metode de lucru propuse se remarcă, mai cu seamă, în aceea că prin intermediul ei avem putinţa de a verifica — pe o altă cale, fireşte — unele rezultate finale sau parţiale propuse anticipat.

În al doilea rînd, şi asupra acestui fapt se cuvine poate să insistăm mai mult, rezultatele obţinute prin expresivitatea şi aplicativitatea liniilor isogramelor etnologice sau liniilor isoetnice conferă datelor sau fenomenelor abordate o anumită înţelegere globală, de structură. Cartogramele etnografice, constituite pe baza acestor indicaţii spaţial directoare, vor exprima în mod pregnant cu deosebire structura răspîndirii datelor, fenomenelor sau aspectelor respectiv analizate. Din acest punct de vedere şi din această perspectivă de înţelegere a realităţii se desprinde o anumită semnificaţie metodologică, nesubliniată pînă în prezent, după cunoştinţa noastră. Isograma etnologică imprimă deci, în realitatea investigată, în sensul tematic propus, o serie de structuri, adevărate micro-formaţiuni.

Dacă acest stadiu iniţial de investigaţie se depăşeşte printr-o calcare, printr-o comparare şi analiză în suită a unei serii de cartograme, concretizate — la rîndul lor — pe baza liniilor isogramelor etnologice (fiecare în parte urmărind, evident, un anumit aspect tematic de civilizaţie sau cultură populară), în cazul acesta analiza situaţiilor propuse devine din ce în ce mai concludentă, mai plină de înţeles. Se creează, pe această cale, un adevărat portret sau tablou compozit. Prin cercetările rezultate din suprapunerile propuse, unităţile de structură devin implicit mai concludente, mai revelatoare, mai semnificative, mai încărcate de sens.

Deci, mai întîi o conturare, o surprindere pe hartă a datelor echivalente, consemnate în răspîndirea lor spaţială. Bineînţeles cu corectivul că această consemnare se face, sau trebuie să fie făcută, printr-un proces prealabil de prelucrare, de abstractizare a materialului respectiv, pe baza schemelor sau tipurilor — categorii fundamentale în elaborarea atlaselor etnografice. În al doilea rînd, aceste structuri, orientate fiecare în parte tematic, trebuie analizate comparativ. Cu cît seria temelor, a subiectelor analizate astfel, este mai lărgită, cu atît corelaţiile ce pot fi stabilite sînt mai concludente şi mai edificatoare. Analiza acestor structuri tematice, prin raportarea fiecărei cartograme în parte la restul cartogramelor constituite, este cu atît mai concludentă cu cît numărul acestor comparaţii este mai mare. Fără îndoială, rezultatele raportării acestor cartograme, structurate tematic pe fundalul traseelor stabilite, prin liniile directoare ale isogramelor etnologice sau isoetniilor, sînt diferenţiate nu numai de specialitatea temelor luate în consideraţie, ci mai cu seamă de modalitatea în care au fost prelucrate, în momentul elaborării cartogramelor, datele consemnate. Acest lucru cu atît mai mult, cu cît ne referim exclusiv la acele cartograme etnologice sau etnografice care depășesc prin elaborarea lor consemnarea datelor în mod simplist, ca prezență de hartă, chiar și pentru cazul cînd această prezență formulează gradări de repartiții, bazate evident pe o prealabilă prelucrare statistică.

Este vorba deci de acele cartograme capabile să exprime, prin intermediul *schematizării* sau *tipologizării*, soluții și perspective de înțelegere a realităților abordate cu un procent mărit de generalizare și abstractizare. Această raportare și prelucrare a materialelor incluse în cartogramele etnologice — cu precădere în seria celor incluse în cadrul atlaselor cu un astfel de profil —, prin intermediul categoriilor de *schemă* și *tip*, conferă o anumită originalitate și specificitate cercetării cartografice în acest domeniu. Pentru cadrul problemelor și realităților etnologice sau etnografice, *schema* implică, înainte de toate, detașarea din realitatea empirică a datelor caracteristice (a acelor simplificate), capabile să surprindă, prin descompunerea obiectului respectiv, esențialitatea lui. Se operează desigur o reducție, cu precizarea însă că reducția la care ne referim nu vizează o anulare treptată a datului sau fenomenului respectiv printr-o eliminare a componentelor, ci mai degrabă selectarea lor pentru relevarea esențialității particulare, în raport cu întregul ca atare.

Spre deosebire de reducția schematizatoare, tipul și formularea tipologică constituie încercarea metodologică de a găsi, pentru reprezentarea fenomenelor respective investigate, expresia sau echivalența mediatoare seriilor de multiplicitate individuală. Încadrarea schematizatoare a fenomenelor și datelor etnologice implică descifrarea cu precădere a concordanțelor sau neconcordanțelor, facilitînd, prin procesul analizei logice, detașarea structurii variabilității fenomenului ca atare, precum și legea dependenței acestor variabile în raport cu unitatea intrinsecă, așa cum apare ca atare. Formularea tipologică indică esențialitatea acelorași fenomene sau date, într-o perspectivă de generalizare sintetică, prin ceea ce este mai expresiv, mai autentic, mai caracteristic pentru înțelegerea sensului acestor semnificații detașate din realitatea empirică [5].

De aici decurg în mod firesc două principale concluzii : a) Raportarea diferitelor cartograme etnologice — prin isogramele respective — — vizînd fiecare în parte un anumit aspect tematic de civilizație și cultură populară nu se poate face decît în măsura în care această raportare indică exclusiv serii de echivalări, bazate fie pe analiza schematizatoare, fie pe sinteza „ideală" a tipologizării. Nu pot fi constituite, deci, raportări ale isogramelor, folosind, în suita reprezentărilor respective, cînd indicațiile bazate pe ordonarea schematică, cînd indicațiile bazate pe structura tipologică. b) Rezultatele acestor raportări de cartograme, tratate prin liniile directoare ale isogramelor etnologice sau isoetniilor, sînt evident cu atît mai concludente, cu cît respectivele reprezentări cartografice sînt mai judicios și mai fidel constituite, în acord sau cu abateri minime față de realitatea empirică propriu-zisă.

Fiecare cartogramă în parte, surprinsă în diversificarea pe care o imprimă seria liniilor isogramelor etnologice,constituie, după părerea noastră, nu numai o posibilitate de înţelegere a diversificării spaţiale a fenomenului respectiv, ci mai cu seamă o înţelegere a convergenţelor şi divergenţelor unui tot, o posibilitate în plus de a surprinde o originalitate, o structură privită într-o latură a legităţii ei. Fiecare cartogramă, analizată prin liniatura isogramelor, conturează deci o structură tematică bine determinată, constituită la rîndul ei, eventual, din „microstructuri", ca urmare firească a diferenţierilor impuse de această perspectivă analitică pe hartă. Urmărirea în suită a succesiunii acestor structuri şi microstructuri tematice, a fluctuaţiilor pe care le prezintă liniile isogramelor, impuse de necesitatea sesizării diversificării, va oferi, sîntem convinşi, posibilitatea înţelegerii unor „informaţii spaţiale" şi a unor „modele de comportament" aproape ininteligibile fără o astfel de formulare metodologică.

---

[5] Pentru întreaga această problematică vezi, cu precădere, studiul de sinteză : Romulus Vulcănescu, *Scheme, tipuri, modele*, în „Revista de etnografie și folclor", XV (1970), nr. 3, p. 181—196.

Este, fără îndoială, în această urmărire a cartogramelor din aproape în aproape, pe serii de structuri tematice privite în suita lor, o posibilitate sui-generis de aprofundare a realităţii investigate, o posibilitate de a trece de la fenomen spre esenţă, sau, mai bine zis, de a trece prin gradări sau trepte de esenţialitate.

Dacă datele de civilizaţie şi cultură populară, tradiţională, au un sens, putem spune — parafrazînd una dintre ideile de bază ale lui Claude Lévi-Strauss — că sensul nu poate fi degajat din analiza individuală a acestor date privite izolat, ci mai cu seamă din felul în care aceste elemente sînt grupate relaţionat şi combinatoriu. Ca atare, din suprapunerea şi compararea acestor „unităţi organice", selectate şi izolate prin isogramele respective, unităţi pe care le-am numit structuri tematice, se pot urmări serii de relaţii posibile, care la rîndul lor ne indică — credem — un anumit „model" morfologic sau funcţional explicativ. Odată relevate aceste „modele", aceste expresii caracteristice, ireductibile şi constante, care definesc semnificaţia mai adîncă a realităţilor investigate, sîntem în măsură să depistăm însuşi înţelesul şi semnificaţia structurii sau structurilor respectiv analizate.

„Le principe fondamental est que la notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci ... Les recherches de structure ne revendiquent un domaine propre, parmi les faits de société, elles constituent plutôt une méthode susceptible d'être appliquée à divers problèmes ethnologiques ... Il s'agit alors de savoir en quoi consistent ces modèles qui sont l'objet propre des analyses structurales" [6].

Prin determinarea acelor nuclee sau elemente constitutive, mai mult sau mai puţin ireductibile — stabilite printr-o atentă şi judicioasă analiză schematică sau sinteză tipologică —, realitatea etnografică, fie în latura ei de civilizaţie, fie în latura ei de cultură populară, este divizată în fragmente a căror semnificaţie deplină rezultă exclusiv din urmărirea legăturilor posibile ale acestor fragmente între ele şi, implicit, printr-o raportare firească la ansamblul din care fac parte. Numai în aceste condiţii, prin deplasarea interesului de la relaţiile mai mult sau mai puţin exterioare spre sfera relaţiilor interne, care se stabilesc în însuşi cadrul acestei realităţi, datul etnografic va releva un anumit sens, o anumită coerenţă.

---

[6] Claude Lévi — Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1957, p. 303.

Etnografia structurală nu înseamnă numai descrierea acelor sisteme de structuri determinate de liniile isogramelor sau isoetniilor respective; ea presupune, în sensul celor remarcate, mai cu seamă studiul relaţiilor posibile, aşa cum ele se profilează în cadrul acestor serii de sisteme sau structuri tematice. Se elimină astfel, într-o mare măsură, pulverizarea pe care o impune, direct sau indirect, orice cercetare izolată, concret individuală. Dintr-o astfel de perspectivă se conturează, evident, ideea „*Gestalt*"-istă după care cunoaşterea întregului trebuie să avanseze cunoaşterea datelor componente. Cu corectivul că nu suma mecanică a acelor particularităţi etnogeografice poate alcătui structura cea mai autentic reprezentativă a realităţilor sau fenomenelor cercetate. Pentru descifrarea unui înţeles „structuralist" se cere determinarea prin analiză a acelui mecanism interior — conştient sau inconştient — care, reprodus ca model, imprimă o pecete de autenticitate şi originalitate oricărei realităţi privite în substratul său explicativ. Noţiunea de bază în cadrul oricărei investigaţii structuraliste este, fără îndoială, aceea de model, considerînd, fireşte, aşa cum observa Jean Pouillon[7] într-un studiu, că „modelul trebuie acceptat şi înţeles în semnificaţia sa instrumentală, nu ontologică: „Le modèle est non pas l'objet de la compréhension, mais son moyen".

Prima condiţie necesară înţelegerii acestor formulări, care vizează, fără îndoială, în final însuşi conţinutul ideativ al etnogeografiei structurale, este ca seria structurilor tematice, constituite pe baza acelor isomorfisme de care am amintit mai sus, să reprezinte într-adevăr, fiecare în parte, un tot închegat, în aşa fel încît elementele componente să nu poată fi analizate decît printr-o referire la acest întreg.

În al doilea rînd, suprapunerea şi compararea acestor structuri tematice pe grupe sau serii convergente va trebui în aşa fel realizată încît din acest suprasistem de date să rezulte coerenţa, interdependenţa, sistemul de relaţii şi, în primul rînd, acea notă de specificitate a unui model care să definească şi să oglindească pe de o parte fiecare conţinut tematic particular propus, iar pe de altă parte să exprime, pentru conţinutul integral al realităţilor de civilizaţie şi cultură investigate, o anumită „formă plasmatică", un anumit „cadru formativ". Analiza structuralistă orientată spre seria reprezentărilor cartografice, în sensul celor grupate în atlasele etnografice, va putea — credem — să introducă o anumită ordine explicativă, să introducă o anumită semnificaţie fenomenelor investigate. Orice analiză structuralistă implică, în mod evident, o depăşire a descrierilor simpliste; ea se distanţează ca metodă de lucru, în aceeaşi măsură în care se profilează distanţat esenţa de aparenţă[8].

După cum observa pe bună dreptate Jean Piaget, în afara acelui structuralism pe care l-am putea numi mai mult sau mai puţin simplist şi care vizează exclusiv sistemul de relaţii şi interacţiuni, se profilează în tehnica şi concepţia metodologică contemporană un înţeles mult mai profund pentru perspectiva structuralistă. Este vorba, fireşte, de determinarea acelor componente care definesc modelul structurilor respective, cu alte cuvinte, care definesc originalitatea profundă şi explicativă a fenomenelor respective. „Le propre d'un structuralisme méthodique est de chercher l'explication du système dans une structure sous-jacente qui en permette l'interprétation en quelque sorte déductive et qu'il s'agit de reconstituer par la construction de modèles logico-mathématiques : en ce cas, et ceci est fondamental, la structure ne rentre pas dans le domaine des « faits » constatables et, en particulier, demeure « inconsciente » chez les membres individuels du groupe considéré" [9].

---

[7] *L'œuvre de Claude Lévi-Strauss*, în „Temps modernes", 1956, nr. 126; studiul a fost reprodus ulterior şi în volumul: Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Gontiers, 1961, 130 p.

[8] Vezi în această privinţă Raymond Bouden, *A quoi sert la notion „structure". Essai sur la signification de la notion de structure dans les sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1968, 244 p.

Cartogramele atlaselor etnografice, surprinse în diferenţierile lor prin reţeaua liniilor de echivalenţe — isomorfice —, tratate în gruparea lor tematică printr-o analiză structuralistă, iată ceea ce, în linii mari, am încercat să justificăm — foarte pe scurt de altfel — în prezentarea noastră.

Considerînd că cele remarcate nu reprezintă pînă acum decît o simplă ipoteză de lucru, aş încheia acest „eseu metodologic" cu una din aserţiunile sociologului american Robert K. Merton, care, referindu-se la acele preocupări şi generalizări, mai mult sau mai puţin formale, fără o verificare susţinută, bazată pe experienţa directă, consideră : „Nous ignorons si ce que nous disons est vrai, mais nous savons que ça a un sens".

IMPLICATIONS STRUCTURALISTES DE L'ISOGRAMME ETHNOLOGIQUE

La ligne et l'aire de l'isogramme ethnologique (la ligne et l'aire isoethnique) peuvent être généralement considérées comme une expression scientifique équivalant pour la plupart aux isoglosses utilisées par les investigations linguistiques, ou plus exactement encore, par ce que nous nommons, d'une manière générale, la géographie linguistique. *La ligne des isogrammes ethnologiques* dans le sens de nos précisions, a une double fonctionnalitée ; en premier lieu une délimitation dans l'espace de la configuration des aires prises dans la diversification de leur coloris ethnographique, ou bien une expression des interférences de tous les points, ayant une signification commune sur la cartogramme respective. *Les aires des isogrammes ethnologiques* ou *les aires isoethniques* surprennent des phénomènes ou une série des phénomènes communs, possèdent une ou plusieurs notes caractéristiques communes, ont une certaine empreinte spécifique définitoire. Les cartogrammes ethnographiques constituées à l'aide de ces indications spatiales directrices expriment surtout la *structure* de la diffusion des données, des phénomènes ou des aspects que l'on a analysé.

Chaque cartogramme à part, prise dans la diversification imprimée par la série des lignes des isogrammes ethnologiques, constitue non

---

[9] **Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 118.**

seulement une possibilité de comprendre la diversification dans l'espace du phénomène respectif, mais surtout la compréhension des convergences et des divergences d'un entier, une possibilité de saisir les diversifications dans l'espace du phénomène respectif, mais surtout une possibiiité en plus pour surprendre une originalité, une structure, considérée d'un certain angle de la légité qui lui est propre. La poursuite en série — de proche en proche — par groupements de structures thématiques des fluctuations présentées par les lignes des isogrammes, imposées par la nécessité de saisir les diversifications dans l'unité, offriront une possibilité nouvelle pour comprendre certaines « formations spatiales » et certains « modèles de comportement » presque inintelligibles sans une telle formulation méthodologique.

MATERIALE

DIN CHESTIONARELE-MACHETĂ ALE ATLASULUI ETNOGRAFIC AL ROMÂNIEI

I. Hărţi generale (I A). Aşezări (I B). Gospodărie (I C). Locuinţă (I D).

II. Agricultura (II A). Creşterea animalelor (II B). Viticultura (II C). Pomicultura (II D). Cultivarea şi prelucrarea plantelor textile (II E). Creşterea viermilor de mătase (II F). Creşterea albinelor (II G). Vînătoarea (II H). Pescuitul (II I). Alimentaţia (II J).

III. Meşteşuguri (III A). Instalaţii tehnice populare (III B). Mijloace de transport (III C).

IV. Obiceiuri legate de ciclul vieţii (IV A). Obiceiuri legate de ocupaţii (IV B). Obiceiuri calendaristice (IV C). Alte obiceiuri (IV D).

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 6, p. 481–502, Bucureşti, 1971.

CONSILIUL CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

FIŞĂ DE INFORMATOR

NUMELE ŞI PRENUMELE:

Porecla :
Localitatea de baştină :
De cînd este domiciliat în comună :
Împărţirea administrativă veche
  sat : comună :
  plasă : judeţ :
Împărţirea administrativă raională
  sat : comună :
  raion : regiune :
Împărţirea administrativă actuală
  sat : comună :
  judeţ :
Vîrsta :
Naţionalitatea :
Ştiinţa de carte :
Ocupaţia principală în trecut :
  în prezent :
Unde s-a deplasat pînă acum :
Observaţii (caracterizări etc.)

Codul localităţii :
Locul culegerii :
Satul__________
Comuna__________
Judeţul__________
Data culegerii :
Trimitere la documente :
Culegător :
  funcţia__________
Instituţia unde lucrează :

AGRICULTURA

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70/ 71 nr. cod. **II.A.**

HARTA 1. CULTURI ACTUALE

Legenda :

— Culturi de plante cerealiere
— Culturi de plante textile
— Culturi de plante medicinale

1. Ce soiuri de plante se cultivă în satul dv. :

a) grîul
b) orzul
c) ovăzul
d) alacul
e) secara
f) meiul
g) hrişca
h) porumbul (cucuruzul)
i) cartoful (crumpăna, barabula)
j) cînepa
k) inul
l) floarea soarelui
m) rapiţa
n) tutunul
o) altele.

2. Care din ele se cultivă cu precădere :	De ce?
a) grîul	a)
b) orzul	b)
c) ovăzul	c)
d) alacul	d)
e) secara	e)
f) meiul	f)
g) hrişca	g)
h) porumbul	h)
i) cartoful	i)

j) cînepa	j)
k) inul	k)
l) floarea soarelui	l)
m) rapiţa	m)
n) tutunul	n)
o) altele.	o)

HARTA 2. CULTURI TRADIŢIONALE

Legenda :

— Culturi de plante cerealiere
— Culturi de plante textile
— Culturi de plante medicinale

1. Ce soiuri de plante se cultivau în jurul anilor 1900–1910 în satul dv. :

a) grîul
b) orzul
c) ovăzul
d) alacul
e) secara
f) meiul
g) hrişca
h) porumbul
i) cartoful
j) cînepa
k) inul
l) floarea soarelui
m) rapiţa
n) tutunul
o) altele.

2. Care din ele se cultivau mai mult :	De ce?
a) grîul	a)
b) orzul	b)
c) ovăzul	c)
d) alacul	d)
e) secara	e)
f) meiul	f)
g) hrişca	g)
h) porumbul	h)
i) cartoful	i)
j) cînepa	j)
k) inul	k)
l) floarea soarelui	l)
m) rapiţa	m)
n) tutunul	n)
o) altele.	o)

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70/ 71– nr. cod. II.A.

3. La ce foloseaţi fiecare din aceste plante :

	La ce sînt folosite astăzi?
a) grîul	a)
b) orzul	b)
c) ovăzul	c)
d) alacul	d)
e) secara	e)
f) meiul	f)
g) hrişca	g)
h) porumbul	h)
i) cartoful	i)
j) cînepa	j)
k) inul	k)
l) floarea soarelui	l)
m) rapiţa	m)
n) tutunul	n)
o) altele.	o)

4. Ce schimbări s-au produs în folosirea lor şi de ce?

HARTA 3. SISTEME DE CULTIVARE A PĂMÎNTULUI

1. Prin ce mijloace se obţineau loturi de cultură în hotarul satului :
a) curătură
b) lăzuire
c) runcuire
d) incendiere (ardere)
e) arătură
f) altele.

2. Care din ele predominau acum 60–70 de ani :

	De ce?	Care se menţin şi astăzi?
a) curătură	a)	a)
b) lăzuire	b)	b)
c) runcuire	c)	c)
d) incendiere	d)	d)
e) arătură	e)	e)
f) altele.	f)	f)

3. Cum se obţineau practic aceste loturi :

	Cu ce unelte?
a) curătura	a)
b) lăzuirea	b)
c) runcuirea	c)

d) incendierea	d)
e) arătura	e)
f) altele.	f)

4. În cîte părţi era împărţit hotarul satului pentru a obţine recoltă mai bogată? Cum numeaţi această împărţire:

a) agricultură într-un cîmp
b) agricultură în doi cîmpi
c) agricultură în trei cîmpi
d) cum altfel.

5. Care din aceste tehnici agricole predominau în satul dv., pe la 1900—1920:	De ce?	Care predomină astăzi
a) agricultura într-un cîmp	a)	a)
b) agricultura în doi cîmpi	b)	b)
c) agricultura în trei cîmpi	c)	c)
d) cum altfel.	d)	d)

6. Ce cultivaţi pe fiecare parte a hotarului satului?	De ce?

7. Cum făceaţi rotaţia culturilor de la un cîmp la altul şi cum numeaţi această rotaţie? Prin 1900—1920?	Se mai face şi astăzi?	De ce s-a renunţat?

8. Existau locuri lăsate în pîrloagă pentru a fi după un timp din nou cultivate? De ce?	Mai lăsaţi şi astăzi locuri în pîrloagă? De ce?

9. Ce feluri de plante se cultivau în satul dv., pe aceeaşi bucată de pămînt (ex. porumb, fasole, dovleci etc.)? Acum 60—70 de ani	Dar astăzi?

HARTA 4. SISTEME DE ARĂTURĂ

Legenda:

— Arătură în pîrloagă
— Arătură în cîmp
— Arătură în tarlale
— Arătură în ocol
— Pe o brazdă
— Pe două brazde

20—30/ 31—40/ 41—50/ 51—60/ 61—70/ 71— nr. cod. II.A.

1. Ce fel de arătură se făcea în jurul anului 1900:	De ce?	Astăzi ce fel de arătură faceți?
a) în pîrloagă	a)	a)
b) în cîmp de arătură	b)	b)
c) în tarlale	c)	c)
d) în ocol	d)	d)
e) pe o brazdă	e)	e)
f) pe două brazde	f)	f)
g) cum altfel.	g)	g)

2. Ce fel de arătură se făcea pe terenul neted:	De ce?	Dar astăzi?
a) arătură dreaptă	a)	a)
b) în cea(lă)	b)	b)
c) în hăis	c)	c)
d) spre hat	d)	d)
e) spre brazdă	e)	e)
f) cum altfel.	f)	f)

3. Ce fel de arătură se făcea pe terenul accidentat:	De ce?	Dar astăzi?
a) arătură în coastă (în lungiș și curmeziș)	a)	a)
b) arătură pe culme	b)	b)
c) arătură în șea	c)	c)
d) cum altfel.	d)	d)

4. Ce fel de arătură făceați în luncile și bălțile ce țineau de sat?

HARTA 5. IRIGAȚII ȘI DRENAJ

Legenda:

— Localități în terenuri irigate

— Localități în terenuri drenate

1. Foloseați irigarea pămîntului acum 60—70 ani?	De ce?	Acum se mai fac irigații?
2. Cît erau de întinse suprafețele irigabile în raport cu suprafața arabilă a satului?		
3. Ce mijloace, din bătrîni, foloseați pentru a iriga pămîntul?		Dar astăzi?
4. Ce mijloace foloseați pentru a înlătura surplusul de apă din pămînturile supraîmbibate? Cum numeați aceste mijloace?		Pe care din aceste mijloace le mai folosiți și astăzi?

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70/ 71– nr. cod. II.A.

HARTA 6. UNELTE DE SĂPAT

Legenda :

— Bățul de săpat
— Sapa
— Hîrlețul

1. Ce unelte se foloseau la săpat acum 60–70 ani :	Dar astăzi ce folosiți?
a) bățul de săpat	a)
b) sapa	b)
c) hîrlețul	c)

2. Ce fel de sapă folosează și la ce muncă anume :	Care din ele erau folosite de majoritatea sătenilor?	Care se mai folosesc? Care au dispărut și de ce?
a) de lemn	a)	a)
b) ferecată cu fier	b)	b)
c) de fier	c)	c)
d) altfel	d)	d)

3. Ce forme de hîrleț se foloseau acum 60–70 ani :	La ce anume?	Care din ele erau folosite mai mult, care erau folosite mai puțin?	Pe care le mai folosiți astăzi?
a) de lemn	a)	a)	a)
b) ferecat cu fier	b)	b)	b)
c) de fier	c)	c)	c)

4. Ce s-a schimbat și de ce?

HARTA 7. PLUGURI

Legenda:

I. *Aratrul*
  A. tipul cîrlig
  B. tipul rariță
II. *Plugul de lemn*
  C. plug simetric fix
  D. plug simetric schimbător
  E. plug asimetric
III. *Plugul mixt*
  F. tipul mixt fix
  G. tipul mixt schimbător

20—30/ 31—40/ 41—50/ 51—60/ 61—70/ 71— nr. cod. II.A.

1. Care este cel mai vechi plug de lemn despre care ați auzit că s-a folosit aici în sat? Cum se numea:

a) plug de lemn
b) plug cu cormană fixă
c) plug cu cormană schimbătoare
d) plug cîrlig
e) aratru
f) rîmoc
g) riță
h) altfel.

2. Ce fel de plug de lemn se folosea mai mult și la ce anume:	Care din aceste forme erau rare pe la 1900—1920?	Pe care din ele îl mai folosiți și astăzi? În ce măsură?
a) plug de lemn	a)	a)
b) plug cu cormană fixă	b)	b)
c) plug cu cormană schimbătoare	c)	c)
d) plug cîrlig	d)	d)
e) aratru	e)	e)
f) rîmoc	f)	f)
g) riță	g)	g)
h) altfel.	h)	h)

3. Dacă ați folosit și alte feluri de pluguri de lemn în munci agricole auxiliare? Cum le numeați:	Care din ele erau folosite de toți, care folosite mai puțin?	Care din ele se mai folosesc astăzi și de ce?
a) la aratul viilor și grădinilor	a)	a)
b) la prășitul porumbului	b)	b)
c) la prășitul cartofului	c)	c)
d) în alte munci agricole.	d)	d)

4. Care dintre plugurile folosite în muncile agricole auxiliare puteau fi întrebuințate și la aratul ogorului? Cînd și în ce situație?	Prin 1910—1920	Care se mai folosesc și astăzi?
a)	a	a)
b)	b)	b)
c)	c)	c)
d)	d)	d)

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70/ 71– nr. cod. II.A.

5. Indicaţii care dintre plugurile din tabelele de mai jos s-au folosit în :

		1880–1900	1910–1920	1945	1970	Obs.
I.	A.					
	B.					
II.	C.					
	D.					
	E.					
III.	F.					
	G.					

6. Dacă aţi folosit pe la 1900–1920 plugul de lemn cu trupiţă de tuci (sau fier) şi cormana de fier?
   - a) cum îl numeaţi?
   - b) au existat pluguri cu cormana de fier schimbătoare?

7. Cînd au apărut în satul dv. plugurile de fier? Cine le-a introdus?

8. Indicaţi pe care din plugurile desenate le-aţi folosit sau le-aţi văzut? Dacă cele cunoscute de dv. prezintă unele modificări, vă rugăm să ne spuneţi care sînt aceste modificări? Dacă cunoaşteţi şi alte feluri de plug care nu figurează în desene vă rugăm să le descrieţi :

ANEXĂ

1. Cum numiţi partea plugului care se ţine cu mîna :
   - a) corn
   - b) mîner
   - c) altfel.

A. Cîte coarne avea plugul de lemn :

- a) un singur corn
- b) două coarne unite într-un singur trunchi (în formă de Y)
- c) două coarne despărţite care se fixează separat :
  - — în grindei
  - — în talpa plugului
- d) mai mule mînere

B. Descrieţi forma cornului sau a (coarnelor) şi a legăturilor dintre ele. Cum se numesc acestea?

2. Cum numiţi partea plugului care ajută la tracţiune :

a) grindei
b) prăjină
c) proţap
d) altfel.

A. — Ce formă are :

a) lungă şi dreaptă, se prinde direct de jugul boilor
b) curbă ; în ce parte şi cum se prinde de jug.

B. — Această piesă este formată din două sau mai multe bucăţi prinse între ele? Cu ce anume?

C. — Sau este scurtă şi se fixează pe rotilele plugului?

D. — Cum se prinde, de jug sau de roţi? Cu ce?

E. — Cum se reglează adîncimea brazdei în pămînt la grindeiul prins direct de jug?

F. — Unde se fixează grindeiul :

a) de corn
b) în talpă (curbat sau drept)
c) în locul de unire a cornului cu talpa
d) în alt mod.

E. Detalii de construcţie a grindeiului :

a) unde se fixează bîrsa
b) unde se fixează cuţitul
c) alte elemente.

3. Cum se numeşte partea plugului care alunecă pe pămînt :

a) talpă
b) plaz
c) cum altfel.

— Ce formă are :

a) la plugurile cu un corn
b) la plugurile cu două coarne prinse de grindei

c) la plugurile cu două coarne prinse în talpă.

— Este talpa în partea din spate despicată sau mai lățită pentru a fi fixată cu piciorul?

— În ce mod se face legătura între talpă și corn:
a) printr-un corn încastrat în talpă
b) printr-un corn prins în șuruburi
c) cum altfel.

— Dacă au existat pluguri a căror talpă era unită cu cornul, formată dintr-o singură bucată de lemn:
— cum arăta, dacă partea de jos era încovoiată ca un călcîi?

— Dacă au existat pluguri a căror talpă era fixată oblic sub forma unui pinten (ca în planșa I, C.);
— dacă pintenul se bifurca în partea de jos?

4. Cum se numește bucata de lemn care face legătura între grindei și talpa plugului:
a) bîrsă
b) trupiță
c) cum altfel.
— Ce formă are?
— Cum se fixează:
a) în grindei
b) în talpă.
— Cum se reglează distanța dintre grindei și talpă:
a) cu ce
b) pentru ce.
— Dacă sînt pluguri care nu au bîrsă:
— care sînt acelea?

5. Cum se numește piesa din fier a plugului care sparge pămîntul:
a) brăzdar
b) fier lat
c) sapa plugului
d) cum altfel.
Ce formă are:
a) ca o lopățică cu coadă mai lungă sau mai scurtă

b) ca o sapă cu urechi ce se prinde de talpa plugului

c) ca o sapă cu o parte mai lată (ex. : planşa nr. IV, V)

— Cum se fixează brăzdarul de talpa plugului?

— De cine era confecţionat brăzdarul : Prin 1910—1920

Dar astăzi?

— Dacă unele pluguri au o vergea din fier care fixează brăzdarul de grindei? Cum se numeşte această vergea?

— Dacă au existat pluguri care nu au avut brăzdar din fier?

— Cum se numeşte unealta cu care se curăţă brăzdarul de pămînt? Ce formă are?

6. Cum se numeşte piesa din fier fixată pe grindei care taie pămîntul? (ex. : cuţit, fier lung etc.)?

— Ce formă are?

— Cum se fixează în grindei?

— Cum şi cu ce se reglează cuţitul cu bîrsa :

a) cu o nuia

b) cu ce altceva.

— Dacă sînt sau au fost pluguri care nu au cuţit?

7. Cum se numeşte acea piesă a plugului care răstoarnă brazda :

a) cormana
b) cucura
c) răsturnătoarea
d) poliţa
e) vîrşa
f) scîndura plugului
g) cum altfel.

— Ce formă are :
  — la plugurile cu un singur corn
  — la plugurile cu două coarne care se prind în talpă şi de care corn se prinde cormana)?
  — la plugurile cu cormană schimbătoare.

— Dacă sînt pluguri care au două cormane?

— Ce formă au cormanele?

— Cum se fixează cormanele de plug?

— La ce fel de munci agricole se folosesc plugurile cu două cormane?

— Dacă unele pluguri folosesc cormanele temporar sau permanent?

— Dacă sînt sau au existat pluguri care nu au cormană? Care anume?

— Dacă se folosesc şi alte elemente anexe temporare la cormană:

a) mănunchi de nuiele

b) mănunchi de paie

c) ce altceva.

8. Mijloace anexe de manevrare a plugului:

a) carul (cotiuga) cu două rotile

— Care e denumirea părţilor sale componente? (Rugăm a le descrie)

— Dacă există deosebiri de construcţie între roata dreaptă şi roata stîngă a carului. De ce?

— Cum se reglează adîncimea brazdei în pămînt de la rotile?

— Cum şi cu ce se face legătura cu jugul boilor?

b) dacă există pluguri cu o singură roată

De ce numai o singură roată?

— Cum se fixează roata de grindei?

c) dacă există pluguri care au un picior tîrîtor ca la sanie.

9. Alte elemente anexe locale ale plugului sau detalii de construcţie deosebită (daţi denumirea şi descrierea lor amănunţită).

HARTA 8. UNELTE DE MĂRUNŢIT ŞI NETEZIT PĂMÎNTUL

Legenda:

— Tîrîş

— Tăvălug din trunchi de lemn

— Grapă cu dinţi de lemn

1. Ce unelte foloseaţi pentru mărunţit şi netezit arătura acum 60—70 ani:

a) tîrşul

b) grapa

Dar astăzi ce unelte folosiţi?

a)

b)

c) boroana	c)
d) tăvălugul	d)
e) altele.	e)
2. Din ce erau făcute grapele .	
a) din lemn	
b) din împletituri de crăci	
c) cu dinți de fier	
d) cum altfel.	
3. Ce formă aveau grapele, de ce?	
4. Cînd și cum se foloseau?	
5. Din ce materiale erau făcute tăvălugurile :	
a) din bușteni cu cioate	
b) din bușteni neteziți	
c) din ce altceva.	
HARTA 9. MODURI DE SEMĂNAT	
Legenda :	
– Semănatul pe piele	
– Semănatul sub brazdă	
– Semănatul pe brazdă	
1. Ce fel de semănături se făceau acum 60–70 ani :	Dar astăzi?
a) semănătură pe pămîntul nearat (semănătură pe piele)	a)
b) semănătură în timpul arăturii (semănătură sub brazdă)	b)
c) semănătură după arătură și grăpare (semănătură pe brazdă)	c)
d) cum altfel.	d)
2. Ce plante anume se semănau numai de bărbați sau numai de femei – acum circa 70 de ani?	Dar astăzi?
3. În ce anume se purtau boabele la însămînțat acum 60–70 de ani :	Dar astăzi?
a) în poală	a)
b) în traistă	b)
c) în coș	c)
d) în găleată	d)
e) cum altfel.	e)
4. Se mai obișnuiau acum 60–70 de ani unele forme vechi de semănat :	Astăzi se mai obișnuiește?
a) cu bățul	a)
b) cu călcîiul	b)
c) cu mîna.	c)

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70/ 71 nr. cod. II. A.

HARTA 10. TIPURI DE SECERI ŞI SECERATUL

1. Ce feluri de seceri se cunoşteau acum 60–70 de ani? Cum le mai numeaţi? Ce formă aveau :	Astăzi ce feluri de seceri se cunosc?
a) seceri cu zimţi	a)
b) seceri fără zimţi.	b)
2. Se folosea acelaşi fel de seceră pentru secerat toate păioasele, acum circa 70 de ani?	Astăzi se folosesc la fel?
3. Cine secera şi cum se numea cel ce secera :	Astăzi cine seceră?
a) secerau numai bărbaţii	a)
b) secerau numai femeile	b)
c) secerau numai copiii	c)
d) secerau numai bătrînii.	d)
4. Cum se împărţea lotul de secerat între secerători acum 60–70 de ani :	Astăzi cum se împarte lotul de secerat între secerători?
a) lucrau toţi într-un rînd	a)
b) lucrau toţi unul după altul	b)
c) cum altfel.	c)

HARTA 11. TIPURI DE COASE

Legenda:

— Coasă cu un picior
— Coasă cu două picioare
— Coasă cu hreapcă

1. Cîte feluri de coase se cunoşteau acum 60–70 de ani? Ce forme aveau? Cum le numeaţi :	Care din ele erau folosite de majoritatea sătenilor şi la ce anume?	Care din ele se mai foloseşte? Care a dispărut şi de ce?
a) coase cu un picior	a)	a)
b) coase cu două picioare	b)	b)
c) coase cu hreapcă	c)	c)
d) altfel.	d)	d)

2. Din ce părţi erau alcătuite fiecare fel de coasă?	
3. Ce fel de recolte se coseau acum 60—70 de ani?	Ce fel de recolte se cosesc astăzi?
4. Cine cosea în trecut:	Astăzi cine coseşte?
a) numai bărbaţii	a)
b) numai femeile	b)
c) numai copiii	c)
d) numai bătrînii.	d)
5. Cum se împărţea munca cosaşilor pe terenul de cosit:	Cum se împarte astăzi locul de cosit între cosaşi?
a) lucrau toţi într-un rînd	a)
b) lucrau toţi unul după altul	b)
c) cum altfel.	c)
Legendă:	
— Feluri de legat snopii	
— Forme de clăi (pe pămînt, în copac etc.)	
— Feluri de stoguri	
1. Cine lega snopii acum 60—70 de ani:	Astăzi cine leagă îndeobşte snopii?
a) bărbaţii	a)
b) femeile	b)
c) copiii	c)
d) bătrînii.	d)
2. Cum se aşezau snopii în jumătate şi în claie acum 60—70 de ani:	Astăzi cum se aşază snopii în jumătate şi în claie?
a) direct pe pămînt (în ce fel)	a)
b) pe pari	b)
c) cum altfel.	c)
3. Din cîţi snopi se alcătuia o jumătate şi din cîţi o claie acum 60—70 de ani?	Astăzi din cîţi snopi se alcătuieşte o jumătate şi din cîţi o claie?

4. Din cîte clăi se alcătuia un stog?	Astăzi din cîte clăi se alcătuiește un stog?
5. Cîte feluri de clăi existau acum 60—70 de ani:	Astăzi cîte feluri de clăi se folosesc?
a) claie în copac	a)
b) claie de pămînt	b)
c) claie pe pătuiag	c)
d) cum altfel.	d)

HARTA 13. MIJLOACE DE USCARE A CEREALELOR

1. Se uscau cerealele lăsîndu-le pe pămînt sau punîndu-le pe suporturi? Ce formă aveau aceste suporturi și cum se numeau?	Astăzi cum se procedează?

HARTA 14. UNELTE DE CURĂȚAT ȘI BĂTUT PORUMBUL

Legenda:
— Răzătoare de mînă
— Maiul cu leasă
— Treierătoare de mînă

1. Cum și cu ce se recolta porumbul acum 60—70 de ani?	Astăzi cum și cu ce se recoltează porumbul?
2. Cum se numeau și din ce părți se compuneau uneltele folosite la tăiatul știuleților de porumb?	
3. Cum se curățau boabele de porumb de pe știulete acum 60—70 de ani:	Astăzi cum se procedează?
a) prin frecarea știuleților	a)
b) cu răzătoarea de mînă	b)
c) cu maiul în leasă	c)
d) cu treierătoarea de mînă	d)
e) cum altfel.	e)

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70/ 71– nr. cod. II. A.

HARTA 15. UNELTE ŞI TEHNICI DE TREIERAT

Legenda :

Treieratul:
- — cu picioarele
- — cu îmblăciul
- — cu armanul
- — cu maşina de mînă

1. Exista un loc anume destinat treieratului, acum 60–70 de ani :

a) în sat
b) în afara satului
c) în gospodărie
d) unde în altă parte.

Astăzi există un astfel de loc?
a)
b)
c)
d)

2. Ce formă aveau ariile, acum 60–70 de ani :

a) rotundă
b) dreptunghiulară
c) cum altfel.

Astăzi ce formă au?
a)
b)
c)

3. Cum se aşeza grîul pe arie, acum 60–70 de ani :

a) în rînduri
b) în cerc
c) cum altfel.

Astăzi cum se aşază?
a)
b)
c)

4. Ce mijloace se foloseau pentru scuturarea spicelor, acum 60–70 de ani :

a) se frecau cu palmele
b) se băteau cu băţul
c) se băteau cu îmblăciul
d) se călcau cu picioarele (de animale)
e) se treierau cu armanul
f) cu maşina de mînă
g) cum altfel.

Astăzi cum se procedează?
a)
b)
c)
d)
e)
f)
g)

5. În ce ordine erau aşezaţi treierătorii acum 60–70 de ani?

6. Cum era confecţionat îmblăciul şi părţile lui componente, acum 60–70 de ani?

Astăzi se mai foloseşte îmblăciul?

7. Cum era confecționat armanul și care erau părțile lui componente, acum 60—70 de ani?	Astăzi se mai folosește armanul?

HARTA 16. UNELTE ȘI TEHNICI DE VÎNTURAT

Legenda :

Vînturatul :
- cu lopata
- cu copaia
- cu găleata
- cu coșul
- cu ciurul
- cu dîrmonul
- cu vînturătoarea

1. Cum se vînturau cerealele acum 60—70 de ani (pentru fiecare fel de cereale) :	Astăzi cum se procedează?
a) prin aruncarea boabelor în sus cu mîna	a)
b) cu lopata	b)
c) cu copaia	c)
d) cu găleata	d)
e) cu coșul	e)
f) cu ciurul	f)
g) cu dîrmonul	g)
h) cu vînturătoarea	h)
i) cum altfel.	i)
2. Cine obișnuia să vînture cerealele :	Astăzi cine obișnuiește să vînture cerealele?
a) copiii	a)
b) femeile	b)
c) bărbații	c)
d) bătrînii.	d)

HARTA 17. MIJLOACE DE TRANSPORTAT PRODUSELE AGRICOLE PE OGOR ȘI DE LA OGOR

Legenda :

Transportul :
- cu cîrligul
- cu banița
- cu sacul
- cu desagul
- cu carul

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70 /71– nr. cod. II. A.

1. Cu ce mijloace se transportau produsele agricole pe ogor şi de la ogor în gospodărie acum 60–70 de ani :	Astăzi cum se obişnuieşte ?
a) în mîini	a)
b) cu cîrligul	b)
c) cu baniţa	c)
d) cu sacul	d)
e) cu desagul	e)
f) cu carul	f)
g) cum altfel.	g)

HARTA 18. PĂSTRAREA PRODUSELOR AGRICOLE

Legenda :

— Gropi de cereale
— Vase de păstrare
— Construcţii special amenajate

1. Ce mijloace se foloseau pentru păstrarea produselor agricole acum 60–70 de ani :	Astăzi ce mijloace se folosesc pentru păstrarea produselor agricole ?
a) gropi de cereale (ce formă aveau, cum se amenajau)	a)
b) uleie, buduroaie	b)
c) coşuri de nuiele lipite cu lut (coşare)	c)
d) lăzi (hambare)	d)
e) pătule	e)
f) grînare	f)
g) şuri	g)
h) porumbare	h)
i) alte mijloace.	i)
2. Se obişnuia cu 60–70 de ani în urmă să se păstreze cerealele în podurile caselor, cum anume ?	Astăzi se obişnuieşte păstrarea cerealelor în podurile caselor, cum anume ?

HARTA 19. DRUMURI AGRICOLE SEZONIERE

1. Existau acum 60–70 de ani drumuri sezoniere folosite de localnici sau de locuitorii altor comune învecinate, exclusiv pentru deplasarea lor, în vederea efectuării unor munci agricole?	Astăzi mai există astfel de drumuri?
2. Cum se numeau în trecut aceste drumuri?	Cum se numesc ele astăzi?
3. Aceste drumuri erau stabile acum 60–70 de ani?	Dar astăzi?
4. Prin satul dv. trecea vreun asemenea drum? Cum se numea?	Dar astăzi?
5. Prin ce localități treceau ele?	Dacă astăzi există astfel de drumuri sezoniere, prin ce localități trec ele?

OBICEIURI CALENDARISTICE
(fragment)

20–30/ 31–40/ 41–50/ 51–60/ 61–70/ 71– nr. cod. IV C.

HARTA 2. OBICEIURI DE ANUL NOU

1. Cînd se mergea la dvs. în sat cu Pluguşorul acum 60–70 de ani :	De ce?	Dar azi?
a) de cu noaptea spre ajunul Anului Nou	a)	a)
b) în dimineaţa ajunului Anului Nou	b)	b)
c) în seara ajunului Anului Nou	c)	c)
d) în ajunul Anului Nou ziua şi noaptea	d)	d)
e) alte date.	e)	e)

2. Cum se numea uratul de Anul Nou :	Azi cum îl numiţi?
a) cu uratul	a)
b) cu plugul	b)
c) pluguleţul	c)
d) pluguşorul	d)
e) plugurile	e)
f) cu buhaiul	f)
g) cu aratul	g)
h) alte denumiri.	h)

3. Ce vîrstă aveau tinerii care mergeau cu uratul de Anul Nou? Dar azi?

4. Cum îi numeaţi :	Azi cum le spuneţi?
a) colindători	a)
b) colăceri	b)
c) plugari	c)
d) plugăraşi	d)
e) cum altfel.	e)

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 6, p. 503–508, Bucureşti, 1971

20—30/ 31—40/ 41—50/ 51—60/ 61—70/ 71— nr. cod. IV C.

5. Ce purtau cu ei urătorii :	Toţi, majoritatea sau numai unii?	De ce?	Dar azi?
a) plug	a)	a)	a)
b) clopote	b)	b)	b)
c) bice	c)	c)	c)
d) buhaie	d)	d)	d)
e) ciocane	e)	e)	e)
f) tălăngi	f)	f)	f)
g) pistoale	g)	g)	g)
h) instrumente muzicale (fluier, tobă, scripcă)	h)	h)	h)
i) alte obiecte.	i)	i)	i)
6. Unde se colinda în sat :			Dar azi?
a) din casă în casă			a)
b) într-o anumită parte a satului			b)
c) la casele cu fete mari			c)
d) la rude			d)
e) numai în satul colindătorilor			e)
f) în alte sate			f)
g) altfel.			g)
7. Unde se colinda în fiecare casă :		De ce?	Dar azi?
a) la fereastră		a)	a)
b) pe prispă		b)	b)
c) în casă		c)	c)
d) în curte		d)	d)
e) altfel.		e)	e)
8. Ce daruri primeau colindătorii :	Care în mod special?		Azi ce primesc?
a) fructe : nuci, mere, prune, gutui	a)		a)
b) covrigi, colaci	b)		b)
c) carne de porc	c)		c)
d) băutură	d)		d)
e) bani	e)		e)
f) altele.	f)		f)
9. Cum se desfăşura urarea?			Dar azi?
10. Ce deosebiri există între colindatul cu Pluguşorul din trecut şi cel de azi?		De ce?	
11. Cînd se umbla cu semănatul?			Dar azi?
12. Cine umbla cu semănatul :	Cine în mod deosebit?		Dar azi?
a) copiii	a)		a)
b) flăcăii	b)		b)
c) bărbaţii însuraţi	c)		c)
d) alte categorii.	d)		d)

20—30/ 31—40/ 41—50/ 51—60/ 61—70/ 71— nr. cod. IV C.

13. Cum se numeau aceşti colindători?		Dar azi?
14. Ce fel de seminţe se împrăştiau:	Care în mod deosebit?	Dar azi?
a) de grîu	a)	a)
b) de porumb	b)	b)
c) de orez	c)	c)
d) de orz	d)	d)
e) de secară	e)	e)
f) de cînepă	f)	f)
g) de mei	g)	g)
h) altele.	h)	h)
15. Unde se împrăştiau seminţele:	Unde în mod deosebit?	Dar azi?
a) în curte	a)	a)
b) în casă	b)	b)
c) în faţa celui mai bătrîn din familie	c)	c)
d) în faţa icoanei	d)	d)
e) în alte locuri.	e)	e)
16. De ce se împrăştiau aceste seminţe?		Dar azi?
17. Cînd se umbla cu sorcova:		Dar azi?
a) în ajun de Anul Nou		a)
b) în noaptea de Anul Nou		b)
c) în dimineaţa Anului Nou		c)
d) în ziua de Anul Nou		d)
e) la alte date.		e)
18. Ce era sorcova:		Dar azi?
a) ramură de pom		a)
b) flori artificiale.		b)
19. Cine umbla cu sorcova:	Cine în mod deosebit?	Dar azi?
a) copiii	a)	a)
b) flăcăii	b)	b)
c) fetele	c)	c)
20. Cîţi copii erau într-un grup?		
21. Cine era sorcovit:		Dar azi?
a) rudele		a)
b) sătenii		b)
c) se sorcoveau vitele.		c)
22. Cum se ura cu sorcova?		Dar azi?
23. Ce primeau colindătorii în dar:		Dar azi?
a) poame		a)
b) covrigi, colaci		b)
c) carne		c)
d) bani		d)
e) altele.		e)

24. Ce deosebiri sînt între colindatul cu sorcova de azi și cel din trecut? De ce?

25. Se umbla acum 60–70 de ani cu Vasilca? Dar azi?

26. Ce era Vasilca? Dar azi?

27. Cine umbla cu Vasilca: Dar azi?
a) țiganii
b) argații
c) tineretul.

28. Cum era împodobită Vasilca? Dar azi?

29. Unde stăteau colindătorii cînd urau și unde se așeza Vasilca? Azi unde stau?

30. Ce primeau în dar colindătorii: Dar azi?
a) fructe: nuci, mere, gutui, prune a)
b) covrigi, colaci b)
c) carne c)
d) băutură d)
e) bani. e)

31. Ce deosebiri există între colindatul de azi cu Vasilca și cel din trecut? De ce?

HARTA 3. JOCURILE CU MĂȘTI, LA SĂRBĂTORILE DE IARNĂ

1. Care erau jocurile cu măști care se desfășurau la dvs. la sărbătorile de iarnă: Care se juca mai mult? Dar azi?
a) capra a) a)
b) ursul b) b)
c) malanca c) c)
d) căiuții d) d)
e) ce alte jocuri. e) e)

2. Au dispărut unele dintre acestea? De ce?

3. Sub ce nume erau ele cunoscute în zonă: Dar azi?
a) capra a)
b) ursul b)
c) malanca c)
d) căiuții d)
e) alte jocuri. e)

4. La ce dată se desfășura fiecare: Dar azi?
a) capra a)
b) ursul b)

c) malanca	c)
d) căiuţii	d)
e) alte jocuri.	e)

5. Cine participa la desfăşurarea jocului :	De ce?	Şi azi cine participă?
a) băieţii	a)	a)
b) bărbaţii	b)	b)
c) copiii	c)	c)
d) alţii.	d)	d)

6. Cîţi participanţi avea fiecare ceată :	De ce atîţia?	Dar azi?
a) capra	a)	a)
b) ursul	b)	b)
c) malanca	c)	c)
d) căiuţii	d)	d)
e) alte jocuri.	e)	e)

7. Cîte cete colindau în sat?

8. Cum se numea fiecare participant din ceată:	Cum le spuneţi azi?
a) la capră	a)
b) la urs	b)
c) la màlancă	c)
d) la căiuţi	d)
e) la alte jocuri.	e)

9. Cum era costumat fiecare participant :	Dar azi?
a) la capră	a)
b) la urs	b)
c) la malancă	c)
d) la căiuţi	d)
e) alte jocuri.	e)

10. Unde se desfăşura jocul (în ce parte a satului, în ce gospodării)?	De ce?	Dar azi?

11. Descrieţi cum se desfăşura jocul :	Dar azi?
a) la capră	a)
b) la urs	b)
c) la malancă	c)
d) la căiuţi	d)
e) la alte jocuri.	e)

12. Cine asista la desfăşurarea jocului :	De ce?	Dar azi?
a) căsenii	a)	a)
b) tot satul	b)	b)
c) o parte din sat.	c)	c)

13. Ce primeau în dar participanții? Dar azi?

a) colaci
b) turte
c) poame : nuci, mere, pere
d) pîine
e) carne
f) băutură
g) bani
h) altceva

14. Cum se spărgea jocul? Dar azi?

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români** (sec. XIX — începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

*** **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul, Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 6, p. 429—508, Bucureşti, 1971

I.P. „Informaţia" — c. 2882

43.407

Lei 20.—